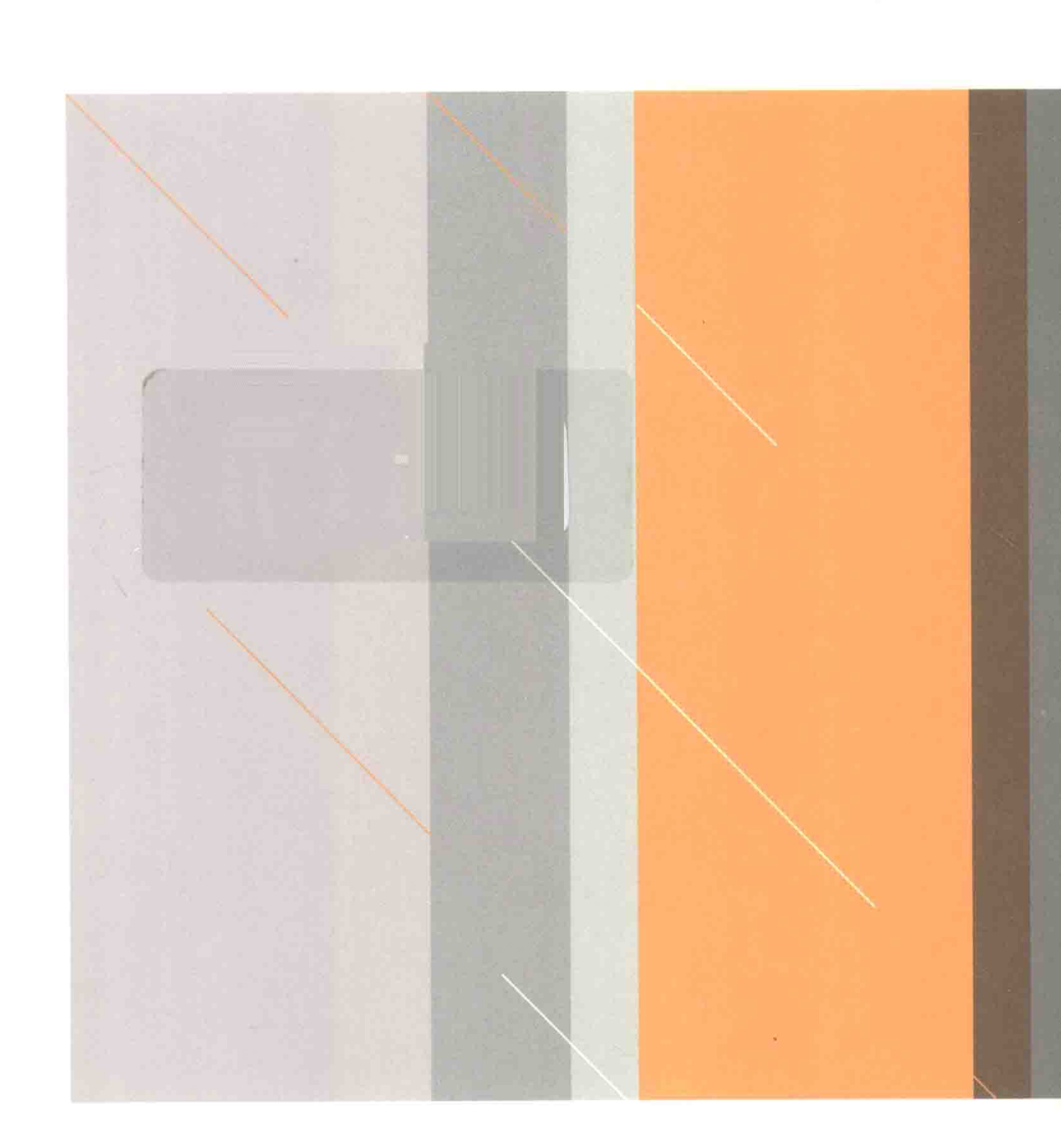
教育部人文社科基金项目（09YJA768827）
上海市高校人文社会科学重点研究基地基金资助
蓬瀛道教音乐研究基金资助
中国仪式音乐研究丛书

中国民间信仰仪式中的音乐与迷幻

萧梅 孙航 魏育鲲等著



文化藝術出版社
Culture and Art Publishing House

中国民间信仰仪式中的音乐与迷幻

萧 梅 孙 航 魏育鲲等著

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

图书在版编目（CIP）数据

中国民间信仰仪式中的音乐与迷幻／萧梅、孙航、魏育鲲等著．—北京：文化艺术出版社，2014.9

ISBN 978－7－5039－5856－4

Ⅰ.①中… Ⅱ.①萧… Ⅲ.①信仰—宗教仪式—宗教音乐研究—中国 Ⅳ.①J608

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2014）第 219739 号

中国民间信仰仪式中的音乐与迷幻

著　　者　萧梅、孙航、魏育鲲等
责任编辑　王　红　潘　艳
装帧设计　姚雪媛
出版发行　文化艺术出版社
地　　址　北京市东城区东四八条 52 号　100700
网　　址　www. whyscbs. com
电子信箱　whysbooks@263. net
电　　话　（010）84057666（总编室）　84057667（办公室）
　　　　　84057691—84057699（发行部）
传　　真　（010）84057660（总编室）　84057670（办公室）
　　　　　84057690（发行部）
经　　销　新华书店
印　　刷　国英印务有限公司
版　　次　2014 年 11 月第 1 版
印　　次　2014 年 11 月第 1 次印刷
开　　本　787 毫米×1092 毫米　1/16
印　　张　27
字　　数　549 千字
书　　号　ISBN 978－7－5039－5856－4
定　　价　58.00 元

版权所有，侵权必究。如有印装错误，随时调换。

前　言

一、 相关信仰仪式—迷幻—音乐研究之回溯

迷幻（trance）在西方学术史中被定位为“意识转换状态”（altered states of consciousness）。作为一种较少受到主体控制，时间短暂并经常转换的状态或过程，它不同于常人对现实社会的一般体验，因此，长期以来，这种超出人们意识控制的现象一方面引发了人们的不安、反感和恐惧，另一方面也是特定信仰及宗教仪式中的特殊表征。就后者而言，其在信仰仪式中的发生种种，又几乎伴随着音乐或不同形态的声响，因此音乐或声响与这一意识现象的关系也成为学术界不同领域所关注的对象。本书即以中国民间信仰仪式为语境，展开对此问题的讨论 。[①]

就西方学术史而言，迷幻在中世纪以来的正统神学参照下，因其所具有的异己色彩，受到了宗教的排斥和诋毁，也受到理性主义的彻底怀疑。然而正如法国思想家福柯对于疯癫与文明之关系所揭示的，这种异己感反映了不同历史文化语境中看与被看的效应，并构成了西方文明及其理性主义层层规训下的对于疯癫（或迷幻）经验的颠倒和曲解的历史。问题是这种意识变化状态或者变化过程亘古以来便为人类所拥有，并且是一种“准—全球”（quasi - universal）现象，予它们以何种定位、何种考察和研究，涉及人类对于自我的认知和把握。福柯的批判让西方人在自身的社会中重省被文明压制的迷幻历史，同时鉴于人类学对于他者社会的田野考察和研究，亦看到了迷幻现象在非西方社会，尤其是非西方社会信仰仪式中的普遍存在。因此，“迷幻”因其介入了人类理性与非理性经验的对立，成为百年来人类学界偏爱的词汇和研究热点。如果说福柯以历史反思揭开了笼罩于“疯癫”之上的魅影，英国的民族音乐学家布莱金（John Blacking）亦在对于“迷幻”现象的去魅中指出：“每个正常人不仅拥有共同的躯体特征以及意识改变状态的共同潜能……在

---

① 本书为教育部人文社科基金项目“中国民间信仰仪式中的音乐与迷幻”（09YJA768827）的研究成果。

适当的社会和文化环境以及相同的机会和诱因之下，倘若有人能演示某种技能，那么族群中的任何成员也可能做到。”①

然而，无论是理性主义的彻底怀疑，还是当代反思中的“去魅”，西方学术史上的研究都带着浓重的知识论色彩。亦正是因为“迷幻”所具有的强烈自我超越体验，在20世纪后半叶引起了神经生理学以及心理学领域的探究，以此发现人类实现自我的超越的限度，以及迷幻意识的研究对于认知科学及脑科学、神经科学研究的意义。

在诸种研究中，人们发现“迷幻”现象往往与音乐相关，特别是在迷幻发生的仪式活动中，几乎都伴随着音乐，因此探究音乐与迷幻之间的关系，比如音乐到底在多大程度上能触发、维持、辅助、主导“迷幻”，便成为20世纪以来以知识论为核心的“迷幻”研究的一个分支。围绕这一研究，国外学界也可以分为两大阵营。一方面为生物学水平的研究，比如，将音乐与迷幻的关系考察纳入音乐对于人的情绪变化作用的研究范畴，这方面研究的主要手段为实验室研究，涉及神经生理学、病理学、心理学和音乐治疗学、音乐美学等领域；另一方面则是从社会文化入手，并集中在民族音乐学领域（包括音乐民族志个案描写和综合性分析），主要集中在仪式音乐研究方面。总的说来，就是从生物学水平和社会文化两个方面探讨音乐的效应。

1956年7月26日，在加纳金海岸大学学院任教的民族音乐学家恩克蒂亚（J. H. Nketia）在第九届国际民间音乐学会会议上以“非洲社会中的附体舞蹈”为题，发表了他的描述性民族志②。他的发言引起了与会学者的热烈讨论，并认为该文将推进附体舞蹈与音乐这一具有世界普遍性现象的研究。法国民族音乐学家吉尔伯特·鲁热（Gilbert Rouget，也有学者将其译作罗杰）在1980年出版了《音乐与迷幻——关于音乐与附体的理论》（*Music and Trance: A Theory of Relationsbetween Music and Possession*）一书，其中有两点结论非常重要：首先，他指出任何相同风格的音乐（相同的旋律或节奏）在不同的社会文化中具有不同的功能，因此不存在能否引发附体迷幻的归纳性、统一性的标准音乐类型，并在丰富的民族志实例佐证下，抨击了脱离具体文化场景，仅以实验室中以神经生理学为基础的测试结果；其次，他否认了音乐是引起迷幻的直接原因，认为音乐只是诸多诱因中的成分之一，或者仅仅对迷幻起到了维持和辅助的作用，两者之间的关系主要是使迷幻状态社会化（socialize），并得以充分发挥。

2004年，美国的音乐人类学家朱迪丝·白克（Judith Becker）在《深度聆听者——音乐、情绪和迷幻》（*Deep Listeners: Music, Emotion, and Trancing*）一书中将人聆听音乐时体验到的深度情绪和在信仰仪式的语境中体验到的迷幻进行了类比。与鲁热不同，她表露出

① John Blacking, *Toward an Anthropology of Body*. London: Academic Press, 1977, pp. 8-25.

② 该文后来发表于 *Jounrnal of International Folk Music Council*, *Vol.* 9, pp. 4-9, 1957年。

将科学与文化的手段结合起来运用于音乐和情绪、音乐和迷幻研究的企图。因此，她运用了神经科学和生物学的新发现，概述了迷幻的情绪基础理论；并以对于主体而言的身体体验作为桥接多种学科的中介，强调在人文主义框架下吸纳自然科学成果的必要性。

作为人类认识自我的重要一环，音乐与迷幻关系的研究确实对音乐力量的揭示以及人类意识现象的研究都具有重要的双重意义。从已有的研究成果来看，西方民族音乐学的研究成果还包括了两个重要的方面，一个是对相类现象的术语以及各种音乐与迷幻关系在不同文化以及不同仪式（如降乩、洁净、驱魔、通灵、萨满、治病等等）中的不同术语梳理，另一个是在现象与学理的对比和分析基础上建立音乐与迷幻的类型学。

相较西方学术界有关音乐与迷幻的研究而言，国内对该问题的关注尚处于起步阶段。尽管从古至今文献中对迷幻现象的描写和记载并非少见，但这些描写却并非以某种特殊的身心状态为认识对象，而多半为宗教及信仰活动的记述。比如，文献中对于“巫”能事无形，以舞降神的描绘，就指出了这种“人—神”沟通能力的特殊性。而其所事无形之“能”，亦出自一种特殊身心状态的表征。如汉语中常用的“附体”、“上身”、“着魔”、“出神”、“发癫”等等。就近现代的学术研究而言，上述类型的汉语文献描写主要集中于资料汇编性质的研究中，包括历代的笔记、传说和地方志以及近现代学人的田野调查。此外，自20世纪以来，从“巫术”视角对附体迷幻现象进行历史与社会背景的梳理、附体迷幻现象的分类以及巫师（附体者）的研究，也反映出国人的研究关注点更多地偏向于对其进行宗教、信仰、仪式及其与社会文化的关系探究，而非将问题植入生物学论域，进行意识转换状态的研究。除了郭淑云的《中国北方民族萨满出神现象研究》① 可以说是首次系统地以中国北方萨满的“出神”（这个概念即本课题译为“迷幻”的英文术语之不同译法）现象为对象进行的研究，其探讨的内容对于中国其他地区及民族的同类问题具有较强的解释力。

但在音乐学界，由于长期以来意识形态因素的影响，学者们一方面对诸多与音乐相关的“附体”、“上身”、“出神”等“意识变化”问题往往报以回避的态度或笼统地以“迷信”论之；另一方面则由于研究的场所、设备等客观条件的限制，无法有效结合多学科理论进行研究。更重要的是，在整体研究缺乏统筹规划的前提下，不同学科背景的研究彼此相互分离，无法有效地整合学术资源使其真正发挥应有的效用。近年来，在民族音乐学“仪式音乐”研究领域的深入探索中，孙航的《原始祭仪中的天籁之音——壮族（布偏）“天乐”研究》（2002年），曹本冶、薛艺兵的《青海同仁六月会仪式及其乐舞的结构与过程》（2004年）和萧梅的《唱在巫路上》（2007年）等，开始进入对该

---

① 郭淑云：《中国北方民族萨满出神现象研究》，民族出版社2007年版。

问题的实质性研究。

鉴于国内外有关“音乐与迷幻”问题的研究现状，以及课题申报和主持人在自身的田野考察过程中对“西方学者建立的类型学无法涵盖和套用于中国现象”的思考，本课题的研究策略定位于从“迷幻”现象发生的语境——信仰仪式出发，将研究置于以田野作业为主轴，关注迷幻状态作为仪式参与者的行为表征与同样作为仪式表征的音声所构成的关系，并力求将这一关系纳入到音声作为信仰表述行为的考察和取域中。如此，则转换西方民族音乐学偏重于音乐对迷幻具有何种效应及如何产生效应的问题（无论是刺激—反应模式下的触发、维持，还是使迷幻社会化，皆为效应研究），避免将仪式音声的研究局限在针对某一特殊行为或现象的功能性探讨上，即避免将音声简单化为能从仪式中割裂出来的音响结构及其对某种仪式行为的作用（所谓一个客体对另一个客体的“效应”）。

因此，本课题将在前人研究成果的基础上，梳理分析和整合相关学科知识与理论，并以音乐民族志个案的撰写为基础，一方面选择具有代表性的、广泛存在于汉族和少数民族地区信仰仪式中的“音乐与迷幻”现象进行描述；另一方面通过分析排比，呈现音乐与迷幻的不同类型，并对音乐与迷幻发生的历史文化机制进行解读。

二、 课题成果略述

围绕上述理念，本课题成果包括理论探讨、文献研究与个案调查三方面内容。

“理论探讨”主要聚焦于“音乐与迷幻”研究的视角，以及在比较视野下的“巫乐”研究两个部分。“文献研究”包含对中国地方民俗中相关迷幻与附体现象研究的评述，同时将视野扩展至涉及仪式中迷幻现象以及音乐与情绪变化、转换关系的医疗民族音乐学研究领域。这些成果作为本书的上编，以“音乐与迷幻的理论与现象”为题，分述四章。

第一章主要聚焦于域外该领域有关音乐效应研究的梳理和探讨。作者萧梅①通过分析西方学术史对于音乐到底在多大程度上能触发、维持、辅助、主导“出神术”或“迷幻”（trance）等问题的研究脉络，提出转换萨满研究的“病理学”视角，对我们深入探讨萨满“出神术”有着重要意义。围绕音乐效应，该章作者根据自己的田野经验，对是否存在关联迷幻的制度性音声以及制度性行为的探究持肯定态度，认为问题的核心在于：（1）这种探究有其地域、族群、阶层的文化限制；（2）它们之间的关联必须基于对迷幻类型的区分；（3）不同的制度性音声与不同迷幻类型之关联依赖于事件、仪式语境及其认同。在此

---

① 萧梅，博士，上海音乐学院“中国仪式音乐研究中心”主任，上海音乐学院音乐学系教授，博士研究生导师。

基础上介绍和分析了鲁热（G. Rouget）的《音乐与迷幻——关于音乐与附体的理论》以及朱迪丝·白克（Judith Becker）的《深度聆听者——音乐、情绪和迷幻》。作者强调任何现成的迷幻与音乐的类型学说都不是教条，都要在研究对象的文化场景中得以检验。并进一步指出音乐效应的问题是从生物学水平进行实验性的探讨，还是从社会文化的角度进行考察，甚或在这二者间搭建桥梁？音乐与迷幻的关系都已然超出了巫乐的研究而具有如何理解人类情感及心理特性的意义。

第二章聚焦中国地方民俗相关迷幻与附体现象的研究进行评述。作者阎婕[①]较为系统地梳理和归纳了相关地方民俗中的迷幻与附体现象研究的中文文献，根据不同的研究主题和研究方法，将相关研究分为资料汇编性质、系统论述性质和地方个案性质三大类，进而对各类研究展开评述，勾勒出迷幻、附体问题研究在学界近一百年的发展脉络。作者认为，对于这种现象的现代学术研究，最早可归于许地山成书于1930年的《扶箕迷信的研究》。虽然这本书只涉及了迷幻与附体现象之中的一种特别形式——扶箕，但是开辟了近代中国学者研究民俗中的迷幻附体现象的先河。自此之后的一段时间，相关研究比较沉寂，直到近三四十年，随着学术环境的日渐成熟，才出现了一批系统性的与个案性的研究，体现了当代学者们对于这一问题的关注和兴趣。

第三章“身体视角下的音乐与迷幻”，作者萧梅通过梳理中西方语境下仪式与音乐研究中的不同身体观，提出“缘身性”（embodiment）在“思想—行为”的互向关系研究中的重要性，并从这一视角对音乐与迷幻的研究进行了思考。她认为西方民族音乐学在音乐与迷幻的研究上强调了在物理/生理效应的语境中，或在文化/心理的语境中检验音乐是否为引发迷幻的机制，但作为迷幻中的主体，那些仪式的参与者之身体却被置于被动接受的地位，然而仪式践行和展示中的焦点——身体之“做”(doing)，不仅仅为思想（信仰）的外展，亦同时兼具了感觉、情感以及形构其思想（信仰）的主动性和能动性。因此，作者摒弃潜在地将身体化约为无脑的生理机能（臭皮囊）这一身体观，回到仪式音声的研究立场，探索将缘身性作为一种研究取向和路径的可能性。

第四章意在从“巫乐”比较的视角对普遍存在于中国民间信仰中的相关执仪人进行身份与性别的讨论。作者萧梅从中国东北的“萨满”，中越边境壮族的魔婆、天婆，日本奈良“神乐舞”，韩国巫堂等仪式形态的差异性中，看到音声运用在制度上的相似性，并以执仪者身份与性别呈现出的展演制度及其比较为研究路径，重新思考“萨满式文明”中通天之巫何以越过重重历史而延续的理由，进而指出过于专注某种信仰或宗教文化的纯粹定性和区别的萨满定义，容易陷于忽略历史过程中文化之间的互渗互融，建议从谱系的考掘

① 阎婕，北京大学中文系硕士，加拿大阿尔伯塔大学（University of Alberta）博士候选人。

出发，在差异性和相似性中顺藤摸瓜，进而在“萨满式文明”的探讨中理解中华民族的“多元一体格局”及其生命力。此外，针对西方学界就附体迷幻仪式中的性别讨论，作者认为，对待人世间的圣与俗，巫系文明给予了非对立而联系的实践。

为了更有效地讨论相关议题的理论与现象，本书“上编”还编入了两篇附录，分别为鲁热（G. Rouget）所撰经典著作《音乐与迷幻——关于音乐与附体的理论》① 中相关章节的编译稿，以及吴珀元②撰写的《医疗民族音乐学概要》。后文概览性地介绍了医疗民族音乐学的发展过程、研究重点与近来的研究趋势，并对中国民族音乐学界在此领域的研究现况进行概述。文中回顾了西方语境中的仪式和医疗民族音乐学研究的发展历程，同时反观拥有悠久历史及众多少数民族的中国，民俗疗法、民族医疗的方式亦普遍存在。如西南、华南地区广泛分布的不同类型的治疗性“魔仪”，东北亚少数民族中普遍存在的“萨满仪式”，新疆维吾尔族“皮尔”的治疗仪式，以及云南景洪傣族的民间傣医医疗行为——口功等，都有其值得深入探究之处。

本书的下编主要由来自田野考察的个案研究构成，这些个案的特点为其研究的仪式境域。从总体涉及的民族、地域范围而言，具有一定的宽度及广度，其涵盖的民族包括瑶族、彝族、壮族、苗族、蒙古族、汉族六个民族，辐射了我国西南、东北、中原等广大地域。从研究方法和类型来看，它们包括“专题性个案”和“比较性个案”两种。“专题性个案”以某一特定区域族群仪式为对象，在信仰—仪式—音声的整体观照下，探讨迷幻状态如何作为仪式音声存在的条件，如何成为其信仰体系的表达，从而透过这些关系探讨其蕴含的社会、历史和文化内涵。鉴于仪式中何为音乐，何为非音乐，一类不同文化中的不同定义之问题，以及仪式中大量使用非旋律性响器（有学者称其为“噪声器”），并在人声的部分亦大量交织着由念诵到歌唱的不同声音形态，故曹本冶借用音声（soundscape）来表述对局内人来说在仪式环境中一切有意义的声音。本书的田野个案，皆援用“音声”以避免“音乐”的歧义。“比较性个案”的研究主要集中于族群内部的跨地域比较和同一地域族群内的跨类型比较，以及同一类型执仪者的不同祭仪比较等几个方面。

第五章“彝族民间信仰仪式中的音声与迷幻”中的两个个案皆为专题性个案。其中第一节为苏毅苗③撰写的“花腰彝 $tɕi^{33}$ mo^{31} 仪式音乐”，第二节为贾巴阿叁④撰写的“布拖县彝族阿都人“惹木”仪式音声”。前者对彝族支系“花腰彝”中的师娘 $tɕi^{33}$ mo^{31} 之仪式音声为研究对象，通过对 $tɕi^{33}$ mo^{31} 仪式中的唱、诵、敲（法器）、演等具体的执仪行为中的唱

① Gilbert Rouget, *Music and Trance: A Theory of Relations between Music and Possession*, Chicago: The university of Chicago Press, 1985. 原著为法文，出版于 1980 年。

② 吴珀元，上海音乐学院博士候选人。

③ 苏毅苗，中国音乐学院博士，现任教于重庆师范大学音乐学院。

④ 贾巴阿叁，彝族，四川大学艺术学院硕士，现任教于西南民族大学艺术学院。

诵声、法器声、说白声、口哨声展开分析，阐释各种音响具有的信仰意涵，认为这些音声在当地文化中已被赋予某种通灵的意义，正是这些音声打开了世俗通向神圣的窗口，连起通往神灵界的道路。后者则以布拖县彝族阿都人“惹木”仪式为对象，透过分析“惹木”仪式中的请神、占卜、驱鬼、招魂等内容，解释“惹木”仪式音声及其对布拖阿都人的意义。作者从音乐角度分析后认为，苏尼/莫尼在仪式中作为沟通阴阳的中介者，其展现出的音声均取自当地民歌或除宗教音乐以外的其他音乐，如阿都高腔、哭丧调“阿古荷”、民间说唱“克智”等，只是在运用过程中因苏尼与莫尼的性别、年龄、经历、嗓音条件和沃萨强弱等而变得不同，然而在仪式境域中的不同音声和巫舞却对应不同对象，与生者、死者建立关系，并诠释当地信仰体系中人、神、鬼的文化内涵。

第六章包括了两个个案。“湘西苗族‘跳仙’仪式”为魏育鲲①所撰，她着重于对同一区域族群内部、同类执仪人所执不同类型仪式展开比较。通过对湘西苗族“仙娘”所执“跳仙”与“切七姐妹”两种仪式音声之共性与差异的分析，揭示“仙娘”仪式音声与当地人文化、生活、信仰的密切关系。“巴哼瑶人的‘医鬼’仪式”为吴云龙②所撰，他将巴哼瑶人的仪式置于巴哼文化的信仰观念中进行探讨，解析仪式过程中展现的迷狂以及各种法器之声与巴哼人信仰观念中时间、空间的先后，远近顺序所对应、隐含的特定含义之间的关系。围绕着信仰—仪式—音声，作者发现巴哼仪式音声的“河水”之喻意，展示了音声如何通过巴哼人的听觉感知传达契合生死、弥合裂痕和衔接代际的意义，从而使得巴哼文化得以绵延不断、生生不息。

第七章的撰稿人为孙航③，她先立足于壮族布偏支系的扎实田野，分别以聚居于广西壮族自治州防城区峒中镇壮族支系“布偏人”中的执仪人“天婆”及其所执仪式“做天”为研究对象，详细搜集了“天婆”们人生经历及个体感受的各种信息与数据，记录了“做天”仪式的形式和过程，对“天婆”的成因、禁忌、“兵马”进行调查和探究，对八类“做天”仪式类型进行异同比较，划分出“天婆”的附体类型，以此阐释“天婆”在偏人生活和信仰世界中的位置和意义。进而她又在已有个案研究的基础上，对广西靖西县及其相邻区域壮族的女性执仪人“魔”与聚居于广西防城区峒中、那垌两镇的壮族“偏人”的女性执仪人“天”展开比较，以此对壮族内部跨区域群体的信仰现象之共性与差异提供可靠的证据。作者从生存背景、仪式类型（符号和内容）、仪式音声以及执仪者四方面进行比较，总结为：两地仪式均是通过执仪者以歌唱表达的方式完成一段巫路的行走，不同仪式所走的路不同。两种巫歌的整体风格相差不远，唱词的共性特征明显大于曲调的共性特

① 魏育鲲，上海音乐学院博士，现任教于扬州大学音乐学院。
② 吴云龙，广西民族大学硕士，现任教于泰国法政大学中文系。
③ 孙航，陕西师范大学音乐学院副教授，硕士研究生导师。

征；在执仪者这一部分，作者顺着她们的巫命历程，选择命定、传习、成长仪式三点进行比较。进而认为，魔仪与天仪同根同源，二者最大的差别主要体现在与道的关系及相互渗透程度方面：魔与道更为贴近，更多地吸收了道的成分，这在师承、法器、法术及歌调方面都有体现；相较于魔，天与道有着更为分明的界限与距离。

第八章“蒙古族科尔沁萨满仪式中的音声与迷幻”由杨玉成[①]与文慧[②]担纲。本章分别梳理了科尔沁萨满的分类，并从同类执仪者不同仪式的比较视角，清晰生动地探讨科尔沁萨满在迷幻状态下对于声音的内在身体感受。

第九章聚焦于汉族，并以中原地区为地域展开。“豫东淮阳县太昊陵庙会的“宣传功””一节与“李莪华庙会“香占”及其音声”两篇个案都将视角聚焦于汉族地区民间庙会中常见的“神婆”之上。前者作者为屠金梅[③]，她以豫东淮阳县太昊陵庙会为域，以出现在庙会上的一种能够被神附体，进而即兴歌唱，被称为“宣传功”的个体为对象；后者作者为张晓林[④]，她以山东寿光李家官庄村李莪华庙会中的“香占”为对象，展现了汉族民间神性妇女的特征以及其仪式中附体与歌唱间存在的各种关系。而陈妍娇[⑤]的《鲁西南“香童”通神仪式》研究是本书中唯一一篇由非音乐学专业的作者撰写的，她从社会人类学的角度，对“香童”通神仪式进行了独具特点的观察研究。

本书下编有附录三篇，“附录三”由谭智[⑥]完成，可视为“普查性个案”。该普查为《广西、云南中越边境壮族“巫乐”普查报告》，作者沿中越边界，在广西省龙州县、靖西县、那坡县、大新县及云南省文山州等地开展田野工作，采用访谈和现场参与的方法，以“人”作为重点考察对象和普查工作的着眼点，走访执仪者、当地学者、当地群众，对当地民间宗教仪式人员及其从事的仪式活动做了考察和客观记录，梳理了执仪人的成长经历以及他们相互间的关系；不同的仪式类型、仪式过程以及用乐形式；仪式与当地人生活之间的关系等内容，较为全面地展现了中越边境一带壮族民间宗教仪式活动的概况。“附录四”为孙航关于壮族天酒仪式过程的实录，可作为第七章内容的有效补充。“附录五”为萧璇[⑦]所撰广西平果壮人让参与者与不在眼前的活人“灵魂”用对歌的方式“通话”仪式的素描，该仪式的壮语称谓为“郎歪”。由于该素描为依靠口述的回忆性重构，故编者将

---

① 杨玉成（博特乐图），蒙古族，中国艺术研究院博士，上海音乐学院博士后，内蒙古大学艺术学院教授，博士生导师。

② 文慧，蒙古族，内蒙古师范大学音乐学院硕士，现任教于内蒙古化工职业学院。

③ 屠金梅，福建师范大学博士，现任教于广州大学音乐舞蹈学院。

④ 张晓林，上海音乐学院硕士，现于上海任音乐老师。

⑤ 陈妍娇，上海大学社会学系人类学研究所博士，现任教于河南师范大学。

⑥ 谭智，壮族，中央音乐学院音乐学系博士，现任教于云南大理学院。

⑦ 萧璇，清华大学社会学系法学博士，上海音乐学院博士后，现任职于中国音乐学院“金铁霖中国声乐研究中心”。

其置于附录。

总而言之，本课题实施三年多来，我们在田野考察和民族志撰写以及理论解析中深深感到“音乐和迷幻”这对关系是我们解读广义萨满文化及其仪式的核心问题，对此问题的探讨，既非“复魅”，亦非“除魅”那样简单，它不仅涉及如何从思维方式、情感方式、感知方式乃至行为方式去理解普遍存在于民间的信仰文化问题，也涉及音乐或声音如何仪式化地承载无形与有形、神圣与世俗、历史与社会、个体与宇宙观等多重维度及其表述的问题。正如申报书所言，除了音乐对于迷幻可能具有的作用之外，同时考虑迷幻之于音乐存在的前提和信仰体系所要求的“非常”表达，进而更深入地探讨音乐与迷幻现象的文化及社会内涵。如此，方能在挖掘各民族各地区的人类经验与观念基础上，对音乐与迷幻的关系进行整体文化观、宇宙观、音乐观的全面考察。

由于时间、经费与人员的限制，我们积累的个案尚远未达到预期的数量，但就现有个案而言，已经能够看出中国民间信仰仪式中音乐与迷幻关系的主要类型。应该说，我们今天所做的研究仅仅是一个开始，对于中国民间丰富的信仰仪式资源而言，本课题所囊括的个案及涉猎的区域、民族范围显然不足。此外，在田野考察的个案与古代文献的参照方面，目前的作业也高留有空场。比如历史上的巫乐记载，其歌舞戏剧相关的制度、民俗与今天的田野个案之间的比较；而在中国各民族音乐与迷幻类型最为多见的“附体”，与古代的形神二分的观念，如以神入形或以形驻于他者之神等等的关系，尚有许多工作要做。因此更深入地地认识中国民间仪式中“音乐与迷幻”之关系及其蕴含其中的深层文化内涵，抑或更深入探讨中国多元信仰及音乐文化的“内核”，都需要更宽广的视野和更丰富、扎实的研究。值得庆幸的是，本课题在推进的过程中培养了一批硕士和博士研究生，以及少数民族的学者。为此，本书权当是一个起步，更多的努力期待于未来。

萧梅

2013 年 12 月 9 日于上海驿站

目·录

前言／1

上篇　音乐与迷幻的理论与现象

第一章　域外视野中的音乐效应研究

第一节　问题的提出：音乐的效用？／5

第二节　仪式中的迷幻类型与音乐／12

第三节　再论“陌生的机制”／18

第二章　中国地方民俗中的附体现象研究

第一节　资料汇编性质的研究／25

第二节　系统论述性质的研究／28

第三节　地方个案研究／37

第三章　身体视角下的音乐与迷幻

第一节　仪式研究中的身体观及“缘身性”／45

第二节　迷幻中的仪式音声／49

第四章　巫乐中执仪人身份与性别

第一节　“巫术的踪影”／64

第二节　执仪者的身份特质与性别／69

附录一　论音乐与附体的关系（摘译）／79

附录二　医疗民族音乐学概要／107

下篇　民间信仰仪式中的音声与迷幻

第五章　彝族民间信仰仪式中的音声与迷幻

第一节　花腰彝 $tɕi^{33}$ mo^{21} 仪式 / 121

第二节　布拖县彝族阿都人“惹木”仪式 / 137

第六章　苗、瑶民间信仰仪式中的音声与迷幻

第一节　湘西苗族“跳仙”仪式 / 159

第二节　巴哼瑶人“医鬼”仪式 / 183

第七章　壮族民间信仰仪式中的音声与迷幻

第一节　布偏人的“天婆” / 209

第二节　布偏人的“做天”仪式 / 228

第三节　“魔”与“天” / 252

第八章　蒙古族科尔沁萨满仪式中的音声与迷幻

第一节　科尔沁萨满分类 / 265

第二节　科尔沁萨满“请希图根”和“除阿达”仪式 / 281

第九章　汉族（中原地区）民间信仰中的音声与迷幻

第一节　鲁西南“香童”通神仪式 / 301

第二节　李莪华庙会“香占”及其音声 / 309

第三节　“宣传功”及其附体歌唱（传功） / 323

附录三　广西、云南中越边境壮族“巫乐”普查 / 348

附录四　陈志秀天酒实录 / 375

附录五　梅花园与做妍祭 / 398

参考文献 / 404

索引 / 414

上篇

音乐与迷幻的理论与现象

第一章

域外视野中的音乐效应研究

第一节　问题的提出：音乐的效用?

沅、湘之间，信鬼好祀；巫觋作乐，歌舞娱神；阴阳人鬼，亵慢淫荒……这或许是后人将辞章精炼、文采瑰丽、庄肃和雅的《九歌》视为屈原新作或旧词更定而与土歌俚谣鄙俗芜杂相区别的重要原因。然而无论《九歌》之所从出是屈原所作、所更定，或者本就是楚俗祭歌，还是说它是祀神典礼中的祭歌唱本，又或者只是诗人对祭礼仪式的记叙和抒情，其所醮诸神的言辞传歌、舞蹈作乐却皆由巫与神之关系展开。

阴巫如何下阳神，阳主如何接阴鬼？1993 年 8 月，台湾《云门舞集》首演了林怀民“以屈原诗作为想象力”并赋予当代诠释的舞剧《九歌》。这部剧场祭仪，面对着纷乱的世界和需要自我救赎的众生。尽管创作者无意仿古，并发出“然则，神祇从未降临”的醒世恒言，但他在音乐、舞美和舞者的肢体语言中表达出的“情欲、孤独、操控、抗争、死亡、复活”，依然借助了这人—巫—神之脉络，以完成他的悲悯与控诉。在屈原的《九歌》里，迎神的典礼是“吉日兮辰良，穆将愉兮上皇。抚长剑兮玉珥，璆锵鸣兮琳琅。瑶席兮玉瑱，盍将把兮琼芳。蕙肴蒸兮兰藉，奠桂酒兮椒浆。扬枹兮拊鼓，疏缓节兮安歌，陈竽瑟兮浩倡。灵偃蹇兮姣服，芳菲菲兮满堂。五音纷兮繁会，君欣欣兮乐康”。然而，林怀民却没有让舞台呈现出钟鼓、竽瑟的纷繁交响，更没有香飘满堂的艳装灵巫。他的巫女是一抹红衣的激昂狂乱。无论是长发还是指尖、躯体甚或面容，那癫狂战栗的跳跃抖动，正是编舞者对巫在人神交会中之身体形象的典型捕捉。而围绕巫者的白袍众人以长鞭似的藤杖敲打舞台，巫者的身形就在这击响的节奏里抽搐。看到这个场面，笔者不能不想到“敲击”在与另一个世界交往时的“过渡”，想到巫祭中琼芳传芭，这一巫所执以舞的迎神与降神。

正巧，在看完《九歌》录像后的课堂里，笔者的一位研究生汇报了她在甘肃宕昌对自称“bei”的木家藏族进行的仪式音乐田野调查。由于东北学者刘桂腾在他的研究中指出单面羊皮鼓与萨满的“标志”性关系，它们在自东徂西的分布中与使用者的关系如何，是我

们近来田野作业特别关注的地方。而"bei"人中被汉语称为巫师的"hei be"，虽然亦使用单皮鼓，在采访及仪式现场却未见其出现附体或迷幻（trance）的现象（这一点与青海黄南藏族的法师颇不相同）。但这位同学带回来一段只剩下两分钟的宕昌汉人巫师"师公子"的请神录像片段，其中执仪者敲击着与"hei be"形制相同的单皮鼓，并跺脚上下颠跳。虽然在这一段短小的录像中，执仪者并未显露出附体和迷幻的典型身体症候，但其边鼓边跳，恍若战栗的行为，却可以让观者直接判断其为能够进入附体迷幻的执仪者。果然，调查的结果正是如此。

抽搐、战栗以及形体的狂乱舞动，正是巫或萨满在人—神（鬼）过渡与转换间所显示出的形体特征。由此，也成为我们对不同的执仪者身份特质的判断标志。这一标志抑可被视为巫及萨满仪式的一种制度性展演方式。如果说这种展演方式是外显的行为，它亦相应着迷幻（trance）或出神（ecstasy）等特殊意识状态。伊利亚德也就是在对世界各不同民族此类资料进行系统分析和比较的基础上提出了萨满教的根本特征——出神术。而萨满及巫，在他看来正是凭借此出神术，展示所谓灵魂的出离，或升入天空或降入地下，进而完成其穿越有形无形不同空间层次的旅程。当然，也正是由于出神术在人体所现的特征，萨满及巫的研究不可回避地卷入了对其相对于"常人"的意识改变的缘由讨论。俄国民族学家史禄国（S. M. Shirokogoroff）在伊利亚德之前，结合人类学理论和民族志调查，得出了萨满"具有健康的体魄，良好的神经机能和正常的心理机能"的结论。这对以往将萨满视为身心疾患者的观点提出的异议，随着研究的深入"产生更为广泛的影响"。笔者赞成郭淑云在《萨满文化研究》丛书总序中对史氏的评价："随着学术的发展、研究的深入，其理论的广博、宏阔、深邃；其学说的创新性、开拓性、超前性，渐为学术界所认识所重识。"[①] 在近年的研究中，笔者特别感受到转换萨满研究的"病理学"视角对我们深入探讨萨满"出神术"的意义。史禄国有关"与他人相比，萨满具有极强的神经反应和肉体自控能力"等论断，不仅为探究人类行为以及认知功能的共性提供了经由萨满研究新途径，也促进了学术界经由这一共同潜能所展示出的宗教信仰现象，在民族学、宗教学和人类学方面对人与其所处世界的关系研究。

在初次接触广西靖西壮族魔婆的田野考察中，笔者亦专门就魔婆在成巫之前的"病患"或"发癫"及其执仪过程中的附体迷幻现象，拜访了当地的神经精神病防治院。笔者的两个问题之一是靖西一带的精神病发病率是否较高？之二是魔婆的家族系谱是否与精神疾患的遗传有关？在医院方面给予的统计数字下，第一个问题直接就被否定了。而就第二个问题，医师认为，虽然大部分魔婆可以追溯家族原因，但其病症与精神疾患者的家族遗

① 郭淑云、沈占春主编：《域外萨满学文集》，学苑出版社2010年版，第3页、第4页。

传不同。首先，魔婆一旦开始行巫，很少复发“发癫”症状，并且在与精神病症状的比较中，其最大的差别是魔婆具清晰的有意识行为①。这与前述史禄国在区别萨满具有健康体魄和良好的神经机能，他们与所谓因生理疾病而妨碍自如地控制自我的精神病患者不同的结论相同。俄罗斯学者 E. B. 列武年科娃在《马来西亚和西印度尼西亚民族（精神文化的某些方面）》一书中认为：萨满教仪式无论在外观上还是在心理学上，都和戏剧表演相似，萨满之类的“演员是这样的人，他善于控制自己的心理，通过训练能改变自己的个性”②。那么萨满及巫所具有的“极强的神经反应和肉体自控能力”从何而来呢？身—心结构问题、认知能力问题、思维模式问题、情感情绪问题以及药物致幻问题都为该领域的研究增添了讨论“出神术”机制的维度。而在这一相关“机制”的讨论中，根据萨满及巫的“出神术”总是发生在仪式过程中，而此执仪过程又总是伴随着各类不同的声音或“音乐”，那么音乐是否能够引发“出神术”？两者之间的关系如何？比如音乐到底在多大程度上能触发、维持、辅助、主导“出神术”，或执仪者身体上所呈现的“迷幻”（trance）等“意识变化状态”（altered states of consciousness），便成为 20 世纪以来该领域研究的一个分支。

围绕这一研究，国外学界也可以分为两种倾向，一方面为生物学水平的研究，比如，将音乐与迷幻的关系考察纳入音乐对于人的情绪变化作用的研究范畴。这方面研究的主要手段为实验室研究，涉及神经生理学、病理学、心理学和音乐治疗学、音乐美学等领域；另一方面则是从社会文化入手，并集中在民族音乐学领域（包括音乐民族志个案描写和综合性分析）。总的说来，就是从生物学水平和社会文化两个方面探讨音乐的效应。然而，正如澳大利亚的民族音乐学家玛格丽特·卡托米（Margaret Kartomi）在其有关中部爪哇地区音乐与迷幻的研究中所着力的，她一方面力图探究对伴随迷幻发生的音乐与当地的其他传统音乐是否存在声音形态上的异同，比如在特定音域范围内类似无极终止的音调的循环反复，可能具有的催眠作用；另一方面，又强调了要理解音乐对于迷幻的作用或效用，必须将其放置于文化当事人即中爪哇地区传统音乐的文化和社会内涵中，基于个体对整体社会的认知、感受和反应方式，并强调了附体音乐不能作为一个单独的美学范畴，而应与仪式等同视之③。卡托米的研究体现出民族音乐学面对这一问题的典型作业方式，即面对音乐的声音，生物学视角与社会文化视角只有交叉包绕，才能提供解释的框架。显然，如此作业方式正是对某些单纯探讨迷幻的生理机制，以及单纯依靠实验方法讨论音乐品种或音

---

① 该院的黄姓医师对笔者说：“虽然可以说她们是幻听幻视幻嗅，但她们不吃不睡，或者浸在水里几天几夜，似乎在显示一种高深。不像精神病人的幼稚和无法进行正常的行为。魔婆思维清晰，行为符合现实，可以和人产生共鸣，做事有条理，也不会伤害到别人。”该采访见笔者：《唱在巫路上——广西靖西壮族“魔仪”音声的考察与研究》，载曹本冶主编《中国民间信仰仪式音乐研究》（华南卷·下），上海音乐学院出版社 2007 年版，第 441 页。

② 郭淑云、沈占春主编：《域外萨满学文集》，学苑出版社 2010 年版，第 3—4 页。

③ Margaret J. Kartomi："Music and Trance in Central Java", in *Ethnomusicology*17 (2), 1973, pp. 163 – 208.

乐类型的效用研究的反思。

在莫扎特的歌剧《女人心》第一幕第十六场中，两位化了装并以他人面目出现来追求自己的未婚妻，并测试她们是否忠贞的年轻军官费兰多和古列莫，按照一向认为女人不忠并与他们打赌的老光棍唐·阿方索的指示，带着药品来到花园，并在毫不知情的未婚妻面前假装服毒自杀。这时，被老奸巨猾的阿方索收买了的女仆黛丝碧娜乔装为医生来到花园，装模作样地在自己的斗篷下面拿出一根磁棒，先碰了一下两个男人的头部，又在他们全身划过一遍，并唱道："这是一块磁铁，一块催眠的魔石，是伟大的梅斯莫尔医生在德国发现的，并流行于法国。"与此同时，阿方索以及两位被蒙在鼓里的未婚妻费娥迪莉娅、多拉贝拉一起唱道："看呀！他们能动了，他们全身仿佛很疼，不停地用脑袋撞击着地。"而此时的歌剧配乐中，木管和小提琴突发出强烈的颤音，讽刺性地象征了所谓"动物磁性"之流，通过了病人的身体。

在这个场景中，黛丝碧娜所提到的梅斯莫尔（F. A. Mesmer）医生正是莫扎特的老朋友，也是18世纪维也纳的著名医生。身处启蒙时代，他追随牛顿的思想，认为所有的疾病都能在自然和科学中找到解释。他认为渗透于宇宙以及人体的磁场，是一种无形的神秘力量，并可以作为治疗一切疾病的秘诀。1775年，受巴伐利亚王子马克斯·约瑟夫的邀请，他向能够驱魔的神父加斯那（Gassner）挑战，在治疗的竞赛中，他成功地证明自己能够以梅斯莫尔式（mesmeric，催眠）的迷幻以及他的磁场像神父驱邪那样治好病人的病。这个事件在当时被视为"科学战胜了迷信时代，理性战胜了宗教时代"。他们之间的相同处在于都是运用迷幻来治疗[①]，而治疗的对象又大部分是妇女。然而，梅斯莫尔尽管坚信自己是科学唯物主义者，并实行了科学的方法，但他在自己的治疗沙龙中却创造了完全的仪式氛围。在这个"治疗仪式"中，他特别注意背景设置和音乐伴奏。他喜欢穿着一袭紫色的塔夫绸长袍，并手执磁棒。沙龙的房间很大，天花板很高，地板和墙面都是镶嵌的，此外还有落地镜子、典雅家具以及厚重皱褶的窗帘，以阻挡城市的环绕声响。除了他和助手的耳语以及角落的钢琴声，一切都非常安静。对梅斯莫尔来说，在诊所中置放乐器对他的医疗实践、影响、扰乱或平复疾病是不可缺少的。热烈的音乐有助于催眠危机的呈现，柔和的音乐有助于减轻这种危机。音乐在他和助手的暗示下改变，而每次音乐的变化亦带来了病人情绪上的变化。当然，由于梅斯莫尔在他的著作中讨论的都是磁场，并从来都不使用音乐治疗一词，所以我们不知道他是否意识到音乐氛围在他治疗中的贡献，或将这"情绪

---

① 梅斯莫尔通过使用栎木大盆装蓄"磁化"的水，磁杆以及磁棒来治疗精神不安的疾患。那些病人落入迷幻，经常体验震颤。他的这些技术后来被他的学生界定为"催眠术"（hyponotism）而非他自己称谓的"动物磁性说"。本文有关梅斯莫尔的资料，主要来源于 Judith Becker：*DeepListeners*：*Music*，*Emoton*，*and Trancing*，Indiana University Press，2004，pp. 15－25。

性的音乐”作为场景系列的一个部分。遗憾的是，当时的巴黎科学界并不承认他的治疗。科学院和皇家医疗协会专门对他的主张进行了调查，尽管他们没有取消他的行医，但却认为这种行医方法是冒牌的。因为科学界并未发现他的磁场疗法能够带来健康的理论证据，相反，皇家委员会却给出了他使用音乐以诱发迷幻的观察报告：“极细微的快速的声音能够引起一种受惊的战栗；并且钢琴演奏上的音调与节拍变化影响着疾病，以至于快速的作品扰动了病人并将他们扔回到抽搐的状态。”①

梅斯莫尔的治疗沙龙一方面让我们看到人在被催眠状态中产生的身体和意识变化，另一方面是音乐的使用与这些变化的关系。后者，正相关音乐的效应。或许也正是因为这种音乐的作用更多地关联于情感情绪，其看不见摸不着的非实证性令其治疗无法提供科学的证据。类似的知名讨论在欧洲历史上还有塔兰泰拉毒蜘蛛舞蹈症（tarantism）的治疗仪式。所谓的毒蜘蛛舞蹈症，是在意大利南部西西里岛被称为大希腊（magna graecia）的古代希腊殖民地地区，有关当地农妇被一种体形巨大的多毛黑色蜘蛛（又称为“狼蛛”）叮咬后产生怪异举止的病症。而治疗这种病症的方法，是请来由铃鼓、手风琴、小提琴等乐器组合的乐队，让病人在奏乐中歇斯底里地抽搐、扭动、尖叫、跳跃，甚至背朝地，身体弯成弓形，或四脚着地像蜘蛛般移动。在由人类学家埃内斯托·德·马蒂诺（Ernesto De Martino）的工作团队自1959年拍摄的相关影像资料中可以看到乐队始终围绕着病妇，并有意识地在她们跳至昏倒后还不断靠近她们，在以四分音符为一拍，每秒约2拍，并多由八分音符结构的急促节奏里，旋律不断升高再逐级下行，乐句短小反复循环，并一次次再度激发那些病妇颤抖爬行②。

塔兰泰拉的舞蹈症是否真的是蜘蛛叮咬后产生的器质性病症？17世纪的生理学家费迪南德兹（E. Ferdinandusz）基于他在该舞蹈症流行地阿普里亚（Apilia）行医20年的观察，指出如果它不是一种疾病，为何这么多贫困的妇女要花那么多钱请这些音乐家为自己治病呢。这种疾病所显示出来的迷幻和抽搐，是否是毒蜘蛛导致的强烈舞蹈欲望？相关塔兰泰拉病症起源与特性的讨论很多，既有世俗的医疗救助行为，也有宗教性神秘意义；既有归结其为早期巨石文明的一个部分，从自然和人，元素、形象符号、季节以及声音之间的神秘联系来阐释其病症者，也有从基于忏悔的宗教和神话原型的心理分析逻辑框架中讨论其驱邪的功能（比如农妇在日常生活所忍受的负重生活中，需要一种为解决痛苦和表达情感而产生的需求，这种需求如同中了邪的欲望，这种欲望又可以追溯至女性和男性之间的社会斗争过程）。

---

① Vensent Buraneli：*The Wizard from Vienna*，Peter Owen，1975，p. 110.

② La Taranta - documentario di Gianfranco Mingozzi（1962）（versione integrale：18 minuti），见 https：//www. youtube. com/watch？v = fhqTr2ggpds，2013年4月3日登陆。

无论何种解释，音乐在其中的作用都是显而易见的。只是它们的作用究竟是相应着蜘蛛本身具有的舞蹈性还是导引宗教忏悔的“驱邪”，甚或是促使情感的宣泄？17世纪的意大利科学家乔治奥·巴利维（Giorgio Baglivi）在他撰写的专著中披露了自己的实验。他将一只阿普里亚的狼蛛送到拿波里，让它叮咬兔子，同时请来音乐家们狂热地为这只被叮咬过的兔子演奏。然而实验失败了，兔子不但没有舞动，而且在5天后死亡。尽管如此，巴利维仍然坚持音乐的行为在身心方面具有机械的、无意识的和生理的性质。他相信健康源自于血液（心脏）、黏液（大脑）、胆汁（肝）和黑胆汁（脾）的平衡，而狼蛛的毒液导致“体液的凝结”，而音乐能够“通过乐器的气流非常迅速地传导至皮肤，并刺激精神和血液，在某种条件下，溶解或驱散其中增长着的凝结物；在声音自身增长的效应发散下，最终通过反复摇动的力量和振动，使基本体液重新回到自己原初的流动性；病人们逐渐恢复，起来动弹她们的手臂和脚踝，呻吟并狂暴地跳动，直到精疲力竭，逼出毒液”①。

巴利维的观点实际上是对亚里士多德观念的重申，即音乐聆听的效果是纯粹生理的现象，由固有的内在本质和旋律自身的声学属性所构成。比如我们都熟悉亚里士多德在《政治学》中以模仿论例证了音乐对性格和灵魂的影响。除了节奏和旋律，调式也具有对于性格的模仿，比如“乐调的本性各异，听乐者聆受不同乐调被激发不同的感应。有些曲调使人情惨志郁，例如所谓的吕第亚混合调式。另些，流于柔靡的曲调，听者往往因此心舒意缓。另一种曲调能令人神凝气和，这就是杜里调所特有的魅力；至于弗里季调则不同，听者未及终阕，就感到热忱奋发、鼓舞兴起了”②。而弗里季调与乐器中的笛（ailos管）有着同样的功用，两者都凄楚激越、动人情感，并最适于表达酒神的狂热心境。如此，旋律、音色，或某种乐器的声音属性本身能够引发迷幻，就成为“自亚里士多德时代到我们这个时代的持续的流行理论”。

1935年，罗德里格斯（Nina Rodrigues）坚持了音乐对神经系统的催眠作用，赫斯考维斯（Herskovits）和巴斯泰德（R. Bastide）在1943年和1945年也分别提出各自的理论，视音乐为利用条件反射机制对迷幻状态所进行的刺激手段。

20世纪60年代初，有关击鼓效应的神经生理学理论研究与笔者曾在《响器制度下的“巫乐”研究》③中提到的尼达姆有关“敲打与过渡”的理论假说在学界引起了激荡。安德鲁·尼赫（Andrew Neher）在《脑电图和临床神经生物学》上发表了《常态实验对象脑皮层电极观察下的听觉驱动》一文，指出击鼓的间歇性刺激具有特殊性质，它能够“驱

---

① Giorgio Baglivi: *The Practice of Physick*. 2nd English ed. Lodon, 1723 [1695], pp. 366 – 73. 本文相关塔兰泰拉的资料主要来源于 Judith Becker: *Deep Listeners: Music, Emoton, and Trancing*, Indiana University Press, 2004, pp. 15 – 25。

② 亚里士多德:《政治学》，吴寿彭译，商务印书馆1983年版，第422页。

③ 《民族艺术》2013年第2期。

动”大脑阿尔法波的律动，从而触发震颤和中枢神经系统的异常变化。这个特殊性对于个体来说，其低音频率或多或少适应于阿尔法波的频带，呈现每秒8—13的循环周期；其声谱中的低频优势较之高频能够更多地传递能量给大脑，并且不会像高频那样对耳朵造成伤害。尼赫的研究极大鼓舞了学者对人类心理共性的探讨，如人类学家尼达姆基于“敲打”为何普遍联系着与另一世界的交往问题所提出的“产生情绪的听觉基础”的研究。

1967年，赫胥黎（Francis Huxley）在他对海地伏都教黑人巫师的研究中写道：鼓手大大地诱发了精神分裂；他们善于理解征兆，并且借助加快、改变节奏，将危机施加于对此已有准备的舞蹈者。有时候舞蹈者还未被降临的神灵占有就先倒下了；观众将他们扶起来，重新登场，直到声音的冲击波产生充分的效果。而这一效果据说是通过“敲击、舞蹈和歌唱的整套活动”对内耳的干扰产生的。1982年，法依弗（JohnE. Pfeiffer）亦主张：“鼓产生‘steep - fronted’的声音，这种突然发作和具有爆发力的声音，最适用于刺激大脑外层连接着听觉的听觉皮层部分。并且鼓声发出广泛的频率，包括高频和低频泛音，有效地保证听觉皮层和交互中心的大范围刺激。”①

尼赫等人的实验虽然提供了大量的数据，但“在实验室中的听觉刺激，完全是形式上的常数，它与附体降神中鼓手击鼓所提供的强烈、持续以及多样的刺激并不相同”。尤其是如果真的像尼赫所说“易于引发迷幻的鼓点频率在每秒4—12拍，也就是在MM240—720之间，这个速度实际上覆盖了从中速到极快速的节奏谱系。只要不是太慢，任何种类的击鼓都可能触发‘驱动’。换句话说，几乎鼓每击打一下，都可能有人进入震颤痉挛。如果尼赫是对的，半个非洲岂非一年到头都在迷幻中”②。此外，特定的声音形式能够对仪式或日常生活中出现的迷幻产生普遍性的作用吗？正如前文提及的民族音乐学家卡托米，她在研究中之所以强调伴随迷幻的音乐首先呈现出鲜明的地方和族性特色，其声音的规律是包含在当事人的文化逻辑之中，就是站在人及其文化以及文化中音乐的立场上来讨论问题的。而这种将音乐对于精神和身体效用的关系放置在文化的联系中来探讨的立场，早在启蒙时代，法国思想家卢梭就曾一针见血地指出：“只要我们仅仅将声音视为刺激神经的喧闹，我们将永远不能把握真正的音乐法则以及它那超越我们心灵的力量。”卢梭此言正是对18世纪流行观念的批评，提出了音乐不仅有“他者”问题，也是自然和文化的关系问题。因此，针对前述塔兰泰拉的治疗仪式，卢梭反对将其归因于音乐制造的空气振动，归因于物理学的音响刺激了皮肤以使得基本体液（homors）回到流动状态，从而恢复健

---

① John E. Pfeiffer：*The Creative Explosion*：*An Inquiry into the Origins of Art and Religion*. New York：Harper and Row，1983，p. 212.

② 这是 Gilbert Rouget：*Music and Trance*：*A Theory of Relations between Music and Possession*. Chicago：The university of Chicago Press，1985［1980］，p. 175. 本文有关击鼓与神经关系的资料，大部分来源于 Rouget 的著述。

康的机械生理学说法。那些罹病的意大利妇女在乡村乐队演奏塔兰泰拉的旋律之时，听到的是旋律之中用当地的通俗方言唱出的歌词。作为声音的物理力量的反证，“这个案例不是以绝对的声音或相同的音调来治疗每个被昆虫叮咬的人，而是每个被叮咬的人都希望听到他所熟悉的旋律和他能明白的歌词。意大利人要求意大利的音调，土耳其人要求土耳其的音调，人们仅仅因为熟悉的口音被影响；这种对他们的神经回应仅仅倾向于他们的精神范围；假如一个人要通过他所得知的内容而感动，他必须理解他所听到的语言”①。

1980 年，法国民族音乐学家鲁热（G. Rouget）出版了《音乐与迷幻——关于音乐与附体的理论》，这本巨著于 1985 年被翻译为英文出版。作者通过数十年在非洲的田野工作以及对大量来自于世界各地信仰体系的民族志资料的验证，从精神生理以及文化两个方面探讨了音乐和迷幻之间的复杂关系。在鲁热看来，音乐与迷幻关系的探究需要寻找新的着眼点。与那些仅只注重寻找音乐的音响形式诸如引发迷幻的特殊节奏体系和音调系统的学者不同，他着力于民族志资料去发现作乐者或迷幻当事人与音乐的关系，发现音乐与迷幻的类型以及迷幻过程中不同瞬间的各种关系。他认为迷幻一类的身心状态虽然具有它相应于人类生物机理（心理生理）的天然倾向，但它们显示的多样性则是受特定文化制约的。同样，任何相同风格的音乐（相同的旋律或节奏）在不同的社会文化中亦具有不同的功能。在不同的文化及其界定音乐与迷幻的逻辑系统观照下，不存在能够引发或不能引发迷幻的固定音乐类型。进而，如果迷幻和附体是一种文化期待，那么任何种类（不论是人声还是器乐）的音乐，都具有可能性。这也是民族音乐学讨论音乐效应的基础和前提。

第二节　仪式中的迷幻类型与音乐

鲁热在《音乐与迷幻》一书旁征博引了历史上以及民族志中古希腊、文艺复兴和歌剧，以及阿拉伯人对于音乐与迷幻的各种认知，围绕卢梭使用的词汇，即音乐的道德（精神的）行为和音乐的生理（物理的）行为，展开多样性的理论在不同的方式上对这两个方面的联系，也让我们看到音乐化的情感是迷幻发生的要素之探讨亦伴随着人类的历史。根据笔者自己的田野经验，对是否存在关联迷幻的制度性音声以及制度性行为的探究持肯定态度。问题的核心在于：（1）这种探究有其地域、族群、阶层的文化限制；（2）它们之间的关联必须基于对迷幻类型的区分；（3）不同的制度性音声与不同迷幻类型之关联依赖于

① J. -J. Rousseau, 1985 [1781]: Essay on the Origin of Languages. 转引自 Gilbert Rouget: *Music and Trance: A Theory of Relations between Music and Possession*. Chicago: The university of Chicago Press, 1985 [1980], p. 167 - 168.

事件、仪式语境及其认同。因此，相关各类“意识变化状态”在不同文化以及不同仪式（如降乩、洁净、驱魔、通灵、萨满、治病等等）中的现象与学理对比非常重要。而鲁热的《音乐与迷幻》一书无论在资料的掌握还是针对资料的分析方法，都为这个领域的深入提供了重要的参照。

笔者曾经在2009年以“《音乐与迷幻》的主要章节概要”、“厘清术语与建立类型”、“自然·生理与文化·心理”、“从方法论和观念看罗杰（鲁热）的局限”四个方面对该著进行过述评①，也组织学生翻译了该著第一部分的相关章节②。本文将在此基础上围绕鲁热对于迷幻类型与音乐的介入方式的梳理及其着眼点和方法再做介绍，以飨同好。

其实只要踏足于音乐与迷幻的讨论，或者在我们进入存有迷幻现象的信仰仪式田野考察时，我们都会发现如何选择和使用描述所见的术语问题。郭淑云亦曾在《萨满出神术及其相关术语界定》一文中指出该领域研究使用术语的纷繁复杂，以及已有的术语与田野考察面对的现象之间存在差异等问题③。笔者曾在靖西壮族巫乐的研究中感到不同的术语使用实际上涉及不同的对象类型以及研究领域的范畴化。比如汉语词汇中的“上身”、“伏仙”、“走阴”等，基本上直接指向宗教和信仰活动中的行为属性，而西文术语则多为描写这些行为属性所表现出来的身心状态，如迷幻（trance）、出神（ecstasy）、冥想（meditation）、催眠（hypnosis）、多重病态人格（multiple personality disorders）、意识变换（altered states of consciousness）等④。从后者使用术语看，显然透露出一种从病理学和生物—心理—精神整体（bio - psy - cho - spiritual unity）的视角。而要真正从社会文化领域来讨论，则罗贝尔特·N. 哈玛荣要“终结以‘trance’和‘ecstacy’为基础的萨满教研究方法”⑤ 的呼吁是极具意义的。

基于音乐与迷幻关系的讨论范畴，鲁热提出要首先统一术语，才能知道我们在说些什么。因此他对 trance 和 ecstasy 这两个在该领域运用最多的术语进行了界定。首先在语源上，鲁热就两个术语分别在英语和法语的词典及其口语的界定和使用进行考察；其次，他还大量引证了这两个词汇在学者研究中的使用。比如刘易斯（I. M. Lewis）在《出神的宗教》（*Ecstatic Religions*）一书中并未界定“出神”（ecstasy），反而是援引了企鹅生理学词典对“迷幻”（trance）进行了界定，并且在刘易斯的书中频繁地使用迷幻一词。鉴于这些术语的原始含义很难厘清，鲁热便根据它们在大部分学者使用的语境中进行区分：

---

① 萧梅：《通过罗杰的观点看：评〈音乐与迷幻——论音乐与附体的关系〉一书》，《中国音乐学》2009年第3期，第46—55页。

② 魏育鲲、高贺杰、徐欣、吴珀元译：《音乐与迷幻——论音乐与附体的关系》摘译，载曹本冶主编《大音》第五卷，第277—311页。

③ 郭淑云：《萨满出神术及其相关术语界定》，《世界宗教》2009年第1期，第91—97页。

④ 廖明君、萧梅：《巫乐研究新探》，《民族艺术》2008年第3期，第29—30页。

⑤ 转引自郭淑云：《萨满出神术及其相关术语界定》，《世界宗教》2009年第1期，第93页。

出神/ecstasy	迷幻/trance
静止的	运动的
沉默的	喧闹的
孤独的	在伴随中
无转换的（危机）	转换的
感官剥夺	感官特别兴奋
可回想的	健忘症的
幻觉的	无幻觉的

在此，“出神”更多的是通过内部来实现的一种状态，比如教堂密室中的神父，西藏僧人在面壁的孤独中寻觅，还有一些隐士的修行和那些为了忏悔而哭泣的人。对他们来说，出神是一种难忘的经验。相关出神经验的回忆，在基督教神秘主义者那里也有着丰富的注释。而迷幻常由痉挛的阶段组成，在喧闹的情境中，伴随着哭泣、战栗、丧失知觉和崩溃。当然，鲁热对术语的辨析并不是为了单纯的信仰行为的研究目的，他关注的是它们与音乐的关系不同。在他引述的民族志资料中，迷幻与音乐有着密切的关系；而从外部观察上看，出神与音乐则有着与生俱来的不相容性。比如，出现在瑜伽冥想中的“神秘的声音”，它是在静默中，以精神的方式在冥想中聆听，并幻觉般地传递的①，如同佛教修行人在坐禅时听见的“迦陵频伽”。因此，可以说出神与音乐的关系，更多的是体现于内观境界的。

为了更清楚地理解音乐与迷幻的关系，鲁热分别对迷幻的显现（manifestation）、迷幻的表征（repre - sentation）、迷幻的识别（identification）以及迷幻的其他类型进行了梳理。比如，歇斯底里（wysteria）和疯狂（madaness）是我们看到的迷幻征兆。比如发抖、战栗、鸡皮疙瘩、神魂颠倒、下跌于地、打哈欠、沮丧嗜睡、痉挛、口吐白沫、双目突出、舌头伸长、双肢瘫痪、热量失调（心是火热的而手是冰凉的，在冷的环境中却感到热）、对痛苦感觉迟钝、抽筋、气喘吁吁、固定凝视等等。在这种状态中，主体失去了反思的意识。而在身体动作上，迷幻者会以一种超越平常自我的状态来显示自己。能在烧红的炭火上行走而不被点燃，可刺穿自己的肉而不流血，可以弯曲他平时不能弯曲的剑，可以面对危险而不退缩，可以抓住毒蛇而不被啮咬，能治病，能看见未来，能化身为神（使神肉身化），能说一种他从来没有学习过的语言，能因情绪陶醉或死亡，能与亡者相联系，在神的家园旅行，与诸神相遇，在睡眠中作诗，不用休息地从早唱到晚，即使是跛足也能跳舞，如此等等。而在就迷幻的表征问题上，鲁热的重点在于对萨满式（shamanism）迷幻与

① Gilbert Rouget: *Music and Trance: A Theory of Relations between Music and Possession*. Chicago: The university of Chicago Press, 1985 [1980], pp. 4 - 12.

附体式（possession）迷幻的讨论。他认为虽然两种迷幻有着太多的共同之处，而学界对是否要区别这两种迷幻的观点亦不一致。对中亚和北亚的萨满来说，其迷幻现象常常被视为一种灵魂之于身体的旅程。萨满的灵魂离开了他的身体，为了可以见到那些故去的人或者穿越所谓的无形世界。或在深深的海洋中旅行，或者飞翔环行。而附体则不发生上述情况。在有形和无形世界的交往中，附体者并非去访问那些无形世界的居民，相反，是那些居住在无形世界中的居民访问他。于是，在特定的宗教系统中，用于与死者、灵魂的神秘沟通，就具有两种不同的交流手段，即“访问灵魂，或灵魂来访”。萨满式迷幻的重点在于旅程，而附体则在于接受访问。如此区别意在考察它们与音乐的关系，比如附体中附体者与音乐的关系更多是被动的，特别是在“巫者”行巫的初期。相反，在萨满教中，萨满作为奏乐者的主动性从初始的瞬间就开始了。对萨满来说，萨满行为（shamanizing）与音乐行为（musicating）是一个事物的两个方面，是同样的活动。而附体者却从来都不是自己进入迷幻的乐者。以笔者的田野考察来看，陕北求雨仪式中用喧闹的锣鼓敲出被选择的“马脚”属于附体式迷幻一类，而萨满在执仪过程中则自己击鼓旋跃。在萨满型与附体型的比较中，鲁热总结其为：

萨满型	附体型
通往神灵的旅途	神灵来访
控制神灵	服从神灵
自发迷幻	非自发迷幻
表演的（acting）	承受的（undergoing）
协奏乐者（musicants）	受乐者（musicated）

通过对迷幻类型的梳理，鲁热又总结出不同类型的主体与音乐的关系，如他将仪式中参与音乐者分成自己不进入迷幻状态，但为迷幻者提供音乐的“主奏乐者”（musicians）与在仪式中自身进入迷幻，同时亦介入仪式中音乐的其他部分（如吟诵、呼喊或鼓点呼应等）的“协奏乐者”，还有不参与奏乐仅被音乐诱发进入迷幻的“受乐者”等类型。在层层梳理的基础上，他再将音乐与迷幻的关系总结为：

emotional trance 情感化的

communial trance 传导性的 { 诱发式/induced 如 samā ; 指导式/conducted 如 dhikr }

shamanic trance 萨满式的

possession trance 附体式的

鲁热认为“情感化式”的迷幻更多地依赖音乐（尤其是颂赞性歌乐）促发，其持续时间短，易受感动而有幻觉，但当仪式参与者进入迷幻后，音乐却不能起到维持迷幻的作用。

“传导性”式的迷幻与舞蹈的关系非常紧密，仪式参与者无论有无音乐都能进入迷幻。音乐的角色是“间接的而非直接的”，并可以起着维持和延续迷幻状态的功用。这种迷幻类型还可分为“诱发型”和“指导型”两种。前者以古典的阿拉伯“萨玛”（samā）仪式为例，参与者往往作为受乐者，沉浸于宗教情绪而被诱发。在这一类型中，音乐能起到触发并维持的作用。指导型的参与者多为协奏乐者，比如在伊斯兰教苏菲派赞颂安拉的功修仪式“迪克尔”（dhikr）中，通过特别的呼吸控制技巧同时吟诵神的名字，进而引发迷幻。换句话说，诱发型和指导型的最大区别是：前者为通过自外的行为受到诱发，其被诱发的迷幻样式难以预料；而后者则可以经由自身的控制和追求得到迷幻，且自身往往就是协奏乐者①。

在“萨满式”中则其主体既是主奏乐者又是协奏乐者，还包括间断性的受乐（所以萨满在仪式中需要助手，以便在短暂的迷失中发挥作用）。萨满既是仪式的主持者又是歌者、舞者和乐器演奏者，由于萨满叙述其旅程的戏剧性，较之其他迷幻类型使用了更为复杂的音乐种类。而在“附体式”迷幻中，分为不用向他人传达信息的神灵附体和强调向他人传达信息的灵媒型。在音乐与灵媒型附体的迷幻关系中，由于灵媒的任务是传达神谕，因此，在灵媒进入迷幻时，可能伴随着音乐，但他一旦达到与神灵接通的高潮时，音乐就将戛然而止，以让人们清楚地聆听神谕或预言。当神灵离去，音乐才又再度响起，从而呈现出一种动态的过程②。鲁热认为在所有迷幻的类型中，附体迷幻与音乐的关系最为吊诡。它包括主体是否发生了危机（crisis）、附体发生在公共的庆典中还是隐居的阶段、主体是否行家（adept）等情形，并且也取决于附体发生的不同身份认同阶段，取决于主体与其族群（观者）之间的关系（在此音乐是他们之间的交流工具）等等③。

鲁热的类型学是复杂的，上述四个主要的迷幻类型抑或都存在着它们的亚型。重要的是它们都对应着不同的音乐类型，比如情感化中的音乐及歌词；在共融的传导和萨满型中，音乐伴随舞蹈；而在附体式中，认同神性（或与神交流）、维持迷幻是重要的。当然，鲁热给我们提供的类型学是基于他自己的有限田野和对大量二手资料的梳理，有时会出现

---

① Gilbert Rouget：*Music and Trance*：*A Theory of Relations between Music and Possession*. Chicago：The university of Chicago Press，1985［1980］，分别见 pp. 286—288，pp. 316—317.

②③ Gilbert Rouget：*Music and Trance*：*A Theory of Relations between Music and Possession*. Chicago：The university of Chicago Press，1985［1980］，pp. 133—134，pp. 321—325.

矛盾。对田野中丰富的个案，我们还是要依据实践借鉴参考。对这部著作的学习，关键在于思考其视角和方法。比如他认为不同类型的迷幻现象都有其动态的过程，也都会因为这些过程的不同要求而与音乐发生不同关系的看法就是非常重要的提示。笔者常常听到一些学生反映在仪式田野中见到的“巫者”并不那么处于“迷幻”，而如果我们将仪式看作一个过程，仔细观察巫者执仪的不同阶段，甚至将巫者的一生看作一个过程，也许我们将发现更多的问题。

确实，田野中的辨析是非常重要的。任何现成的迷幻与音乐的类型学说都不是教条，也都要在研究对象的文化场景中得以检验。在这个方面，鲁热对圣经撒母耳记中大卫弹奏的里拉琴是否驱除了扫罗内心邪灵的故事之辨析，正可为我们提供参照。

就《圣经》中的这则故事，萨克斯曾经在《乐器的历史》一书中说：“当大卫对他演奏里拉时，音乐驱走了扫罗灵魂中的魔鬼。”萨氏的话依据的是《圣经·撒母耳记》（上）16：14—23 的一段：耶和华的灵离开扫罗，有恶魔从耶和华那里来扰乱他。扫罗的臣仆对他说：“现在有个邪灵从上帝那里来折磨你，我们的主可以吩咐面前的臣仆，找一个善于弹琴的来，等上帝那里来的恶魔临到你身上的时候，使他用手弹琴，你就好了。”扫罗对臣仆说：“你们可以为我找一个善于弹琴的人，带到我这里来。”其中有一个少年人说：“我曾见伯利恒人耶西的一个儿子善于弹琴，是大有勇敢的战士，说话合宜，容貌俊美，耶和华也与他同在。”于是扫罗差遣使者去见耶西，说：“请你打发你放羊的儿子大卫到我这里来。”耶西就把几个饼和一皮袋酒，并一只山羊羔驮，都驮在驴上，交给他儿子大卫，送与扫罗。大卫到了扫罗那里，就侍立在扫罗面前。扫罗甚喜爱他，他就做了扫罗拿兵器的人。[①] 扫罗差遣人去见耶西说：“求你容大卫侍立在我面前，因为他在我眼前蒙了恩。”[②] 从上帝那里来的恶魔临到扫罗身上的时候，大卫就拿琴用手而弹，扫罗便舒畅爽快，恶魔离了他。但事情却不那么简单，因为扫罗被邪灵附体的根本原因是“圣灵的离开”。而扫罗之所以成为以色列王，也是因为耶和华的膏立。在《圣经·撒母耳记》（上）第 10 篇的记载中，撒母耳曾告诉扫罗，他会在“里拉琴、手鼓、吹笛和竖琴”演奏的情境中遇到先知。而他亦将进入迷幻并和这些先知一样“受感说话”，说出先知的预言。事实验证了撒母耳的话。由此我们看到，扫罗第一次进入迷幻听到的音乐，是让他受到耶和华的圣灵感动，变成有了一颗新心的新人。这段故事显示了音乐的双重性，既可以启发迷幻使扫罗成为先知又可以驱邪。鲁热在仔细阅读圣经后，发现了另外一个矛盾之处，那就是《圣经·撒母耳记》（上）第 18 章中，扫罗在恶魔的影响下狂暴地要杀死“正在弹琴”的大卫，并在未果的情况下惧怕大卫。“因为耶和华离开了自己，与大卫同在。”因此，鲁热认为，与其说大卫

---

① 中国基督教三自爱国运动委员会、中国基督教协会：《圣经》，2009 年版，第 274 页。

② Judith Becker：*Deep Listeners：Music，Emotion，and Trancing*. Bloomington：Indiana University Press，2004.

在扫罗面前弹琴是驱赶恶魔，不如说是音乐把离开了扫罗的圣灵重新带了回来。上帝的离开是恶魔来袭的前提，如同一种灵魂的交换。但鲁热的辨析并不到此为止，他继续从近东的古代文化传统中寻找解释。他从巴比伦人用于驱邪的声音是咒语而非弦乐器，而超越世俗的音乐力量在古代美索不达米亚又被视为复杂的与宇宙关联的象征与数字着眼，认为这是一种人与自然相关的整体系统，它与希伯来人中音乐与先知受神启而感动之关系的普遍系统是一致的。由于扫罗是因上帝缺席而导致“着魔”的，所谓大卫弹奏里拉琴平息了扫罗的狂暴一事，并非音乐作用于驱邪，而是用音乐为扫罗重建了神的在场，进而使之得以复元。

在鲁热有关里拉琴声、咒语与驱邪与否的辨析中，我们实际上已经触碰到了音声制度与迷幻类型之间的关系，只不过这些关系的诠释基础只能建立在文化的脉络之中。这也正是鲁热遵从的民族音乐学观点，即音乐形态与风格的功能在不同的文化中是不同的，因此不存在能否引发迷幻的归纳性、统一性音乐标准。

第三节 再论“陌生的机制”

鲁热通过对大量资料的研究最终认为音乐的重要作用在于使迷幻社会化（socialize）及其充分发挥。这提示我们在考察音乐效用的问题上必须注意两个层面的问题。一个是基于个体化层面，我们要关注到个体天生的意识结构对于情感化的事件有不同的反应。有人易感，有人迟滞。第二是集体表征层面。后者正是仪式音乐研究探讨音声属性的重要基础。因为音声对于执仪或参与者的迷幻来说，或者体现了神灵的意愿，或者是神灵在场的符号。它们一方面建立了一种与“另一个世界交流”的模式，另一方面通过特定声音的类型让信仰中的当事人（包括信众）认同这个与神性相关的迷幻主体，认同仪式行为的戏剧性。而恰恰是在这种戏剧性中，以迷幻表征的萨满或附体仪式蕴含了丰富的习俗化了的细节，并构成大量音乐技巧得以使用和发展的机制。因此，我们与其说鲁热得出了音乐是在通过“社会化”而非通过触发迷幻才最终成为操纵迷幻的主要手段的结论是重要的，不如说透过鲁热的结论我们还看到了仪式音乐研究更为丰富的意义。

当然，鲁热的种种努力都在为“音乐扮演了诱发迷幻的角色”的通行观念除魅，他所依据的立场显而易见是人文主义的。然而，面对遍布于世界各地的以“迷幻”表征的仪式，其音乐和迷幻的关系在生物科学和神经科学的解释系统中只能是“陌生的机制”吗？2009 年，笔者专程到巴黎探望了已经 93 岁高龄的鲁热。老人一方面坚持其文化第一性的选择，但同时又说，终其一生的研究体会，音乐的问题说到底离不开身体行为（behavior）的探讨，并憧憬当代科学的新发展，能为文化中身体及其音乐的研究提供更为有力的手段。无独有偶，美国

的民族音乐学家朱迪丝·白克（Judith Becker）亦在其长期对印度尼西亚等地迷幻仪式的田野考察以及对当代脑神经和意识研究的关注下撰写了《深度聆听者——音乐、情绪和迷幻》一书，希望搭建人文和科学之间的桥梁，再次探入此“陌生的机制”。

与鲁热一样，白克亦企图将“迷幻”现象去魅。她的方法与鲁热在民族志资料中辨析迷幻类型的旁征博引不同，而与布莱金（J. Blacking）从人类学的视角讨论人的情感品质以及身体的感性、经验和实践更相似（尽管她自己并没有这么说），并开宗明义提出了“缘身性体验”（embodiment of experience）之取向。她以（1）身体是情绪和认知发生的生理性结构；（2）身体作为第一人称的、唯一的、内在的生命居所；（3）在现象世界中，身体作为“在世存有”（being－in－the－world）与他者关联的三重意义界定了这一取向。第一重意义重在将缘身性体验与包括语言形式论、心理学和神经科学的主流认知科学相结合；第二重意义重在艺术和人文的传统领域所强调的内在生活（思想和感受）及其现象学诠释；第三重意义针对以往将人的精神生活视为“脑中小人”（Homunculus）的指挥，以及思维和肉体的二元分立、针对单纯将大脑视为可以被生理切片的客体化研究，而强调了精神是一种过程，而非某种成分，强调精神和物质处于能量交换的动态过程。由此，白克的除魅则以任何一位普通人在聆听音乐时都曾经体验到的情绪变化开始，将以往仅在特殊的宗教或信仰仪式理解框架中的迷幻体验转化到普通人的体验中，所谓“深度聆听者”。

除了借由音乐聆听中蕴含着的深度听觉以及迷幻共同具有的自主神经激发问题，白克关注深度聆听者自身有关音乐与情感体验的报告，以展示他/她们体验自主神经系统激发的生理症候，诸如心跳的改变、皮肤传导、呼吸和众所周知的“战栗”现象，并从古代印度等文化所记载的有关审美的情感理论以及情感与超越方面的研究探讨人的生理学系统并非被动控制，而是能够通过学习来控制并修正其激发的。其次，白克亦根据民族音乐学的田野考察资料，借用布尔迪厄的术语，讨论了“听觉惯习”（habitus of listening）与不同文化的聆听及其与情感情绪的激发问题。她在著作的第四章以“自我迷幻”（trancing selves）反思西方后启蒙时代发展起来的笛卡尔理性主义界定下的标准的“自我”模式，这种模式将自我从身体分离，并强调其边界和唯一性，因此阻碍了将迷幻作为一种可以接受的自然的意识现象。她强调自我并非独立于社会，人格的观念也并非抽象地存在于缺乏脉络的心理意向，而是能够穿越文化的边界来变化，并具体于文化的叙事中来发展。因此，当我们听音乐或者我们处于迷幻时，我们是谁？又是谁在聆听？这不正是民族音乐学应该探讨的文化叙事吗？

白克以“‘在世存有’：文化的生物学”为该书第五章的标题。在此章中，她探讨了欧洲现象学和生物学、神经科学家们提出的音乐及其参与者交互行为影响的生物学方法。该方法认为我们在持续地与世界交互的行为中被改变，同时也改变了世界。而这个过程的生成，可以用“结构耦合”（structural coupling）和“节奏共频”（rhythmic entrainment）来描述，并

运用于音乐的表演、聆听和迷幻的情绪效应研究。比如，初入法的迷幻者通过重复参与宗教仪式，逐渐熟悉仪式的文本进而能够扮演它，当信仰通过行为被强化，这个初入法的迷幻者听任大脑和身体的内在生理改变，亦即听任自己的迷幻。于是，迷幻者的精神和身体，结构性地成为与此仪式戏剧的耦合。他/她的信仰、想象、自我感觉和听觉惯习与其他的参与者相关，亦与这个宇宙戏剧中的所有扮演和神圣的投影相关。在该著的最后一章，白克介绍了达马西奥（Antonio R. Damasio）关于人的“核心意识”（core consciousness）和“扩展意识”（extended consciousness）的双重理论，以期进一步探讨迷幻发生中的自我改变和意识机制。

如同罗兰·巴特“音乐状态中的身体”，以及艾略特有关“你成为音乐”的诗句，当我们听音乐或当我们迷幻的时候，我们是谁？白克指出“听觉惯习”是我们在聆听时的一种特别的自我完型。我们在音乐中的情绪感动或迷幻，存在着自我的转换，思考自我在迷幻中或迷幻之外的地位，对音乐和迷幻关系的研究是重要的，而达马西奥的理论对如何理解多个自我及其变化提供了解释的框架。达马西奥认为，意识和情绪不可分离。当意识受到损伤时，情绪也会受到损伤。因此他关注情绪和意识以及这两者与身体的关系。

意识在达马西奥的眼里并非“独块巨石”，而是可以分出层次的。比如核心意识是最简单的，“它给有机体提供了关于某一时刻——此时——和关于某一地方——此地——的自我感”。扩展意识则具有多种层次和等级，“它为有机体提供复杂的自我感——一种同一性（identity）和一个人，你或我——并且把那个人放在个人历史时期的某一个点上，丰富地觉知到活生生的过去，觉知到可预见的未来，以及敏锐地认识到其中的世界”。进而核心意识产生出来的自我感是核心自我（core self），“它转瞬即逝，不停地被脑与之相互作用的每一个客体所重新创造”。它与我们传统意义上的自我不同。后者是与“同一性”观念相联系的，并对应于一个人独特的存在方式。这个自我，达马西奥称其为“自传式自我”（auto－biographical），它依赖于对情境的系统化的记忆，这种记忆可以对一个有机体人生经历的主要方面进行有组织的记录，即自传式记忆（autobiographical memory）[①]。核心意识和自传式自我通过与记忆的结合，便产生学习能力并因而保持对大量经验的记录。此外，这种结合还能复活那些记录，并使之得以被认识，这就是扩展意识。达马西奥认为，一些神经疾患的产生，多半与扩展意识的受损相关。而白克正是在这个基础上指出这种核心意识和自传体意识之间的区别，可以提供我们去思考迷幻期间迷幻人格的替代问题。

白克以她在巴厘岛郎达（Rangda）仪式的考察为例，她发现迷幻者的核心意识对其周围的变化是清楚的。她曾看到在仪式中进入迷幻的郎达扮演者突然停止舞动，站在那里修复自

---

① 安东尼奥·R. 达马西奥：《感受发生的一切：意识产生中的身体和情绪》，杨韶刚译，教育科学出版社2007年版，第14—15页。

己松掉的头饰，然后再继续投入仪式。在祭仪中，迷幻的发生很可能就是迷幻者的自传式自我被临时取代了的结果。迷幻者在此时此地的现场，其核心意识呈现综合的身体感觉，并与情绪的发生有直接的联系。这意味着在迷幻者自我感觉的中心地带，情绪依然发生着，而伴随迷幻的音乐，促进了情绪的唤起，而这种情绪唤起，恰恰是自我和意识改变的前提。音乐为迷幻的身体提供了节奏的模板，在情绪的增长中促进不同的自我体验。此核心意识如同梅洛庞蒂笔下未经对象化的、前客观（pre - objective）的体验情绪。这种体验不是“语言”的，也不是反思的，而是身体的；不是孤独的，而是与周围发生着交互关系的。因此环绕音乐的情绪，转变为迷幻的情绪，从而，音乐扮演了迷幻意识得以产生的中心角色（见图 1 - 3 - 1）。

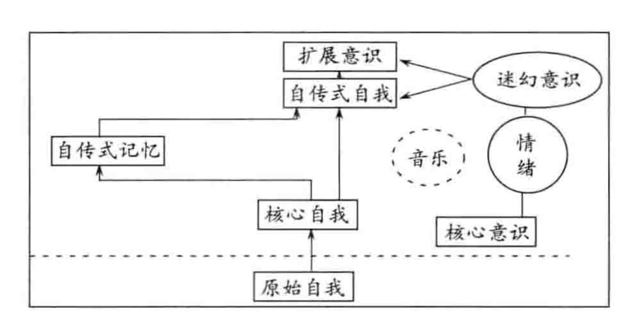


图 1 - 3 - 1　核心意识和扩展意识与音乐 - 迷幻的交互

此外，迷幻者的扩展记忆保持了重复的仪式行为带来的长期记忆。生理、情绪、认知行为都可能被规定和类型化，并在习惯的层面上指导行动。那些在郎达仪式中用长剑扎刺自己的迷幻者说：“我只记得拿剑扎自己胸膛的事，但我并不记得自我。”因此，情绪的唤起与迷幻者以及迷幻者在文化期待的模式中建构的、关于自我人格的观念与迷幻在一个文化共同体中被社会化，以及被联系为与神圣交互的手段是相关的。考察它们成为白克重新以身体作为中心、回到生物学水平、理解神经中枢系统的潜在机制的途径。这也正是白克将音乐、情绪和迷幻三者结合来讨论音乐效应的“陌生的机制”之原因。

在音乐与迷幻的探讨上，问题似乎都由所谓联系着信仰仪式中迷幻的“巫乐”开始。但这一开始虽然伴随着“病理”的纠缠，却在研究的深入中，将探索的触角伸向了“音乐为何”、“意识为何”等人类为探索自身而共同关注的问题。笔者不禁再次想到尼达姆的批评：“社会人类学家所受到的训练虽然能够很好地用于解释社会制度或者集体表演的组织结构，但却提不出理解经验的基本形式的方法。”笔者也不断地回味着鲁热在他如此客观地进行资料分析后仍然萦绕的思考：在关于音乐及灵魂附体的无数研究当中，迷幻状态中的情感成分几乎未曾得到重视。这种情绪—心理学的尺度类似于卢梭提出的音乐的“精神行为”，它在阐明音乐于“陌生机制”中所处地位的问题上起着基础性的作用。

那么，巫乐的研究乃至仪式音乐的研究，又仅仅是它们的前缀定语所规定的范畴吗？

（萧　梅）

第二章

中国地方民俗中的附体现象研究

中国丰富多彩的地方民俗中，迷幻与附体现象是一个较为普遍的现象，而且从相关文献记录看，尽管存在兴衰更迭，可是从古至今尚未间断过。对于这种现象的现代学术研究，最早可归于许地山成书于1930年的《扶箕迷信的研究》。虽然这本书只涉及了迷幻与附体现象之中的一种特别形式——扶箕，但是开辟了近代中国学者研究民俗中的迷幻附体现象的先河。自此之后的一段时间，相关研究比较沉寂，直到近三四十年，随着学术环境的日渐成熟，才出现了一批系统性的与个案性的研究，体现了当代学者们对于这一问题的关注和兴趣。因为相关著作与论文层出不穷，挂一漏万，再加上笔者的学识能力有限，因此本章主要根据不同的研究面向，将相关研究分为三类，即资料汇编性质、系统论述性质和地方个案性质，择要进行一番梳理，希望对于理解这一悠久而有趣的民俗现象有所裨益。需要说明的是，如此分类主要是为了便于有针对性地查找参考，事实上这三类研究并非完全独立，有些著作或文章是兼而有之的。

第一节　资料汇编性质的研究

这一类偏于资料整理性质的研究不太多，主要有许地山的《扶箕迷信的研究》（商务印书馆1999年版）、胡朴安的《中华全国风俗志》（下编）（河北人民出版社1986年版）和姚周辉的《神秘的幻术——降神附体风俗探究》（广西人民出版社2004年版）。

《扶箕迷信的研究》全书不长，其中收录了至少一百三十二则中国古代文献笔记中关于扶箕的相关记载，所涉书目包括《真诰》、《冥通记》、《异苑》、《梦溪笔谈》、《东坡集》、《南村辍耕录》、《夷坚志》、《阅微草堂笔记》、《子不语》、《坚瓠集》等。特别是第一、二章“扶箕的起源”和“箕仙及其降笔”，在每说明一段观点之后就有大量的文献列

举，再适当对所举之例进行解释说明。例如认为近代扶箕可追溯到唐代“紫姑神”，接着就列出《异苑》卷五、《梦溪笔谈》卷二十一、《东坡集》卷十三和卷六十九、《三教搜神大全》卷四、《孔氏谈苑》卷二、《夷坚志》卷四十二、《游宦纪闻》卷三、《仇池笔记》中的相关记载，据此研究“紫姑”名称的由来，推究紫姑与阿紫、狐仙、紫玉等的关系。虽然许地山说他“没引到的扶箕故事还有很多”，但是“大体上也越不出上头所列的范围”①，而且事实上直到现在，该书也是唯一的较为系统收录古代扶箕现象与传说的著作。有人批评许氏所辑材料都是从笔记中整理出来，而非现实生活的收集，更别提很多内容已经失真②，这种看法对于当时环境条件下的学者过于苛刻了，而且许氏所关注的其实“是许多乩乱故事都是反映我们民族的道德行为与社会政治生活”③，其迷信研究的诉求本在于唤起民族的自省以及对科学和常识的信赖。总之，如果对于中国古代民间的扶箕迷信有兴趣，许氏的这本书是一个很好的入门途径。

胡朴安的《中华全国风俗志》辑录于民国时期，包含了全国各地区、各民族的风俗人情，蔚为大观。全书分上、下两编，其中下编钞自近代的报纸杂志，收录了一些各地区民间迷幻与附体现象的描述。检阅之后，有如下地区篇目：

> 京兆《北京辎轩录》（星相扶乩）、吉林《宁古塔风俗杂谈》（满人跳神）、黑龙江《黑龙江风俗琐记》（跳神、飞镜）。
>
> 江苏《南京采风记·江湖技术》（走阴差、看香头、管灵哥等）和《宝山十月朔之俗·浦东之迷信》（女巫被亡灵附体）、浙江《临安岁时记》（帚姑、针姑、苇姑、筲箕姑）和《遂昌迷信之风俗》（鸾仙）。
>
> 湖北《武昌之侫祀》（附体神医）和《黄陂迷信谈》（降神）、湖南《长沙新年纪俗诗》（水瓢神）、四川《金川风俗琐记》（神傩）。
>
> 广东《广州之中秋节二》（迷童子）和《赤溪民俗纪》（降童）和《潮州之迷信》（降神）、云南《石屏之请七姑娘》（请七姑娘）。
>
> 内蒙古《内蒙古风俗志》（跳鬼、打鬼）、西藏《藏民之岁时令节》（送瘟神，又名“打牛魔王”）。

由此看出，不论是东北、华北、东部沿海地区，还是中西部少数民族地区，跳神、扶乩、降童、打鬼等迷幻附体现象在民国时期也是普遍存在的。书中对于这种现象基本

① 许地山：《扶箕迷信的研究》，商务印书馆1999年版，第116页。
② 王宗昱：《加强对民间信仰的研究》，《群言》1990年第8期，第40页。
③ 许地山：《扶箕迷信的研究》，商务印书馆1999年版，第117页。

持强烈的否定、鄙视态度，认为在思想上这是落后于时代的，如“北京星相扶乩之风甚盛，不特旧人物笃信，新人物亦复斤斤乐谈”[①]。认为这是一种愚者的迷信：“鸾仙。此种迷信，为近数年所兴，现迷信者已以日见其多。……愚者趋之若骛也。”[②] 认为它们浪费钱财于国非益：“然而此种陋俗（指占卜、问仙、设坛等事，笔者注），固非浦东所独有，中国内部各省殆大半有之。其每年耗费之金钱为何如耶！”[③] 虽然这是一部主要描述近代中国社会现象的风俗志，但是仍然反映着当时一部分人——报纸杂志作者们及选钞的编者，对于迷幻附体现象的看法及态度，当然，从中我们也看到许多信奉降神附体的民众的表现，因此这也是一部反映了近代中国对于这一现象所持的两种不同态度的珍贵的资料汇编。

《神秘的幻术——降神附体风俗探究》其实也是一部较为系统地论述降神附体现象的著作。之所以说它也具有资料汇编的意义，是因为该书的第一、二章《降神巫风的主要种类》中，列举了十一类降神，每一类都有较详细的解释与描述，其类别如下：

跳神（“跳大神”、“下神”）、舞仙童（“斗阴拳”、“少年拳”、“阴操”、“神兵”、“降八仙”、“打僮” 等）、斗地鼓牛和跳青蛙神、走阴、四大门（狐狸、黄鼠狼、刺猬、蛇）、唱神仙（“唱七姑娘”、“做菜花神”、“拜七姐”、“上桃园”、“游桃源洞”、“当敬”、“请月姑” 等）、扶乩（“请竹篮神”、“请桌神”、“请椅神”、“请筷神”、“请簸箕神”）、圆光（“卦影”）、升空、快行、行尸（“走尸”）。

虽然这种分类过于“眼花缭乱”，标准不甚明晰甚至可能重叠，比如跳神和舞仙童的重要区别在于神所附于的不同对象，而走阴与这两者的不同在于降神者的灵魂是否离开本人身体，四大门指所降之神的某一特殊神类，扶乩是以占卜为功用指向，所降所问之神也可能是四大门中的某一神仙，如狐仙。总之，以上类别严格意义来说是列举，而非分类。不过作者在每一类下面都采用了大量的笔记、传说、地方志文献记载或者自己的田野调查记录，就显得充实而丰富。特别是“舞仙童”部分详细记录了作者 1989 年在云南省广南县珠琳镇暮诺村亲眼目睹的一种仪式活动——当地人称之为“斗阴拳”，除了完整地表现整个过程之外，作者还与主持人、表演者及围观者有反复的接触座谈，因此呈现出来的面貌较其他类别更为生动翔实。

---

① 胡朴安：《中华全国风俗志》（下编），河北人民出版社 1986 年版，第 1 页。
② 胡朴安：《中华全国风俗志》（下编），河北人民出版社 1986 年版，第 263 页。
③ 胡朴安：《中华全国风俗志》（下编），河北人民出版社 1986 年版，第 212 页。

第二节 系统论述性质的研究

关于迷幻与附体现象，系统论述性质的研究比较多。可将这一部分的论著分为两类，一类是将迷幻附体视为“巫术”这一更大的现代学术范畴之下的一种现象来论述，一般作为书或文章中的某一部分。这一类的研究有：高国藩的《中国巫术史》（上海三联书店 1999 年版）、胡新生的《中国古代巫术》（山东人民出版社 2005 年版）、张紫晨的《中国巫术》（生活・读书・新知三联书店 1990 年版）、赵仲明的《巫师、巫术、秘境——中国巫术文化追踪》（云南大学出版社 1993 年版）、宋兆麟的《巫觋——人与鬼神之间》（学苑出版社 2001 年版）和《巫与巫术》（四川民族出版社 1989 年版）、董晓萍的《民间信仰与巫术论纲》（《民俗研究》1995 年第 2 期）、童恩正的《中国古代的巫》（《中国社会科学》1995 年第 5 期）、高明强的《中国巫文化的起源、演变及其特点》（《浙江海洋学院学报》2000 年第 1 期）等；另一类是将迷幻附体或者其中的某一类型作为专门的研究对象来论述，主要有许地山的《扶箕迷信的研究》、姚周辉的《神秘的幻术——降神附体风俗探究》、郭淑云的《中国北方民族萨满出神现象研究》（民族出版社 2007 年版）、黄强的《“尸”的遗风——民间祭祀仪礼中神灵凭依体的诸形态及其特征》（《民族艺术》1996 年第 1 期、第 2 期）、铂净的《扶乩是什么》（《世界宗教文化》2003 年第 2 期）、何绵山的《台湾民间巫术与台湾社会》（《宗教学研究》2005 年第 2 期）等。下面择其若干进行述评。

一、“巫术”视角下的迷幻附体现象研究

（一）民族志中的迷幻附体现象：《中国巫术》

这是一部较为全面系统论述中国巫术的著作。全书共十三章，可以分为四部分，第一章“巫与巫术”与第二章“巫术及其原理”是总论；第三章至第十章包括“祭祀中的巫术”、“驱鬼中的巫术”、“招魂中的巫术”、“求子中的巫术”等，分别介绍了不同功能的巫术；第十一、十二章分别介绍东巴教和萨满教的巫术；第十三章为“中国巫术与中国文化”，讨论了中国巫术与中国的政治历史、道教、文艺、民俗等的关系。

书中除了广涉古今中外的巫术观念和不同学科关于巫术的理论建树之外，还引述了大量的民俗志资料，以此充分展现巫术的各种功能。其中与迷幻附体现象相关的内容有：“驱鬼中的巫术”中的“驱鬼”部分、“招魂中的巫术”、“医疗中的巫术”和“萨满教中的巫术”。前三者中援引及自述的民族志材料很丰富，例如，基诺族巫师的“白腊泡”占

卜和“牟培内”附身（《基诺族原始宗教试析》）、壮族的鬼婆（《壮族原始宗教的封建化》）[1]、苗族鬼师的过阴术、彝族的招魂习俗（《云南彝族礼俗研究文集》和《巍山西部山区彝族风俗调查》）、白族巫师“朵兮”的医疗巫术活动（《鹤庆县白族巫教调查》[2]）。“萨满教中的巫术”一章介绍了满族、蒙古族、赫哲族和鄂伦春族的萨满现象。特别是对于满族，文中花了很大篇幅展现了吉林省社会科学院语言文学研究所当年对满族爪尔佳氏族人所做的萨满祭祀调查，并且对比了清代咸丰年间满族人爪尔佳氏曼殊震钧的《天咫偶闻》中的相关记载，认为两者所展示的过程相仿，可以互相印证。此外援引清代乾隆年间的《啸亭杂录》卷九中的“满洲跳神仪”内容，与蒙古族旗人的萨满祭祀进行了比较。至于赫哲族和鄂伦春族的萨满教，则分别参考了凌纯声的《松花江下游的赫哲族》和秋浦的《鄂伦春社会的发展》。这些民族志和相关研究中的材料对于了解中国少数民族中的普遍而又各具形态的迷幻附体现象，具有很好的参考价值。

值得一提的是，在介绍不同功能的巫术现象的同时，作者在每章的后半部分中也进行了相应的理论总结。比如根据材料中萨满的祭祀和普通巫技的状况，他认为：“萨满活动虽使祭神仪式走向了成熟，却未能强化巫术的控制意识。……它过分强调了巫可以通神明的职能，以祈祷调和人与神鬼之间的关系，从而淡化了巫及其巫技、巫术控制和影响外界的职能。也就是说，祭献、祈祝的意识，经常压倒或冲淡人的自身强力抗争的意识。……（很少）以巫术的力量与手段，强力驱赶、镇咒以致烧、杀、诛戮。而这一点在西南少数民族的巫术中则表现得比较充分。”[3] 这一将北方萨满现象与西南少数民族巫术进行比较后得出的观点有可商榷之处，但至少可备一说。

（二）历史中的迷幻附体现象：《中国巫术史》

该著作主要从历史的维度对中国的巫术现象及其社会背景进行了梳理。除了前五章[4]为概述性研究之外，其余各章则是从原始时代起历经商周、春秋战国等，直到现代，按历史顺序对中国各个朝代的巫术现象记载进行了一番整理论述，其中包含一些迷幻附体的内容。比如周代的巫祝、神判及巫术，宋代以后妈祖女巫的信仰，明代女巫的预言巫术，清代皇帝的爱好与满族的跳神，现代萨满教的巫术治病，等等。此外，附录中还有清代满族巫师的跳神仪式记载。内容庞杂厚实，虽然没有专门的对迷幻附体现象的研究，但不失为一部了解中国古代各朝代丰富繁杂的巫术现象的著作。

需要说明的是，前五章虽然是概述，但因为总体上还是从“史”的角度，因此没有共

---

① 以上两篇文章均载于《中国少数民族宗教》（初编），云南民族出版社 1985 年版。

② 载于《云南民族民俗和宗教调查》，云南民族出版社 1985 年版。

③ 张紫晨：《中国巫术》，上海三联书店 1990 年版，第 259—260 页。

④ 包括“巫术的基本概念”、“巫术与原始医学、原始艺术”、“巫师的条件、类别、名称表、古名拾遗”、“巫师的装扮与乐器”、“贯穿中国巫术史的四大类巫术”。

时性的形态意义的展现。在第一章“巫术的基本概念”中，作者认为现存巫术最大量的是神仙鬼怪巫术，常见的可分为十类。其中，驱鬼巫术、杂神巫术、神判巫术部分都涉及具有迷幻附体现象的巫术，如满族的萨满驱鬼、扶乩请紫姑神、神判中的超能力。第三章“巫师的类别”，将巫师分为通神巫师、占卜巫师、医药巫师和祭祀巫师四类。通神巫师的“特征是神灵附体，作出能见鬼神或模拟神灵的样子”[①]，医药巫师的特点是“掌握祖传医方而又与巫术有关”，但作者又承认“前两类巫师[②]也通神治病或占卜治病”，而且巫医发展到现代，“则只有迷信而谈不上任何医学了”[③]，也施行许愿、跳神、过阴、收魂之类的巫法，这就使得这几类巫师的功能界限不是特别清楚。因此总的来说，这部书更适宜从历时的角度观照中国历代的迷幻附体现象。相较而言，《中国古代巫术》和《巫觋——人与鬼神之间》对于迷幻附体现象的基本概述表达得更为清楚。

（三）关于迷幻附体现象的分类：《中国古代巫术》

该著作将研究范围限定于古代的攻击性的典型巫术[④]，不过不是按时间顺序，而是分类整理古代文献笔记中的巫术记录，说明每种巫术的形态和源流，探讨其文化背景与对社会生活产生的影响。该书分为“导论”、“古代巫术灵物与一般辟邪方法”、“控制自然与禁治疾病的巫术”和“控制人类行为和情感的巫术”四大章。其中招魂术属于控制人类行为和情感的巫术，而降神附体是招魂术的一种表现形式，另外两种表现形式是周代丧礼中的“复”礼和亡灵返形术。降神术与后两者的区别在于其召唤对象，即它所召唤的不只是死人、祖先的魂魄，也包括各种神灵和鬼怪。

此外，按照施术后神灵寄附对象的不同，作者将降神术分为三种：将神灵降附于巫师身体、降附于他人身体、附降到某种器具上面。

第一种自命为神灵的代言人，是所有降神术中起源最早流传最广泛的一种。巫的本职是以舞降神，她们通过舞蹈进入迷狂状态从而显示神灵已经附体。附体时的动作、声音和神态对旁观者有极强的感染力，而这种感染力有可能改变人的精神状态，从而创造“奇迹”。

第二种使他人代神发言、不由自主地啼笑舞蹈或演练拳棒。以儿童为主要对象，明清人称之为“降僮”或“舞仙童”。在晚清影响尤大，著名的如义和团的降神练武。

第三种如扶箕、圆光、降庙等等主要用于预测吉凶。

此外，也有将这三种基本方法互相糅合甚至全部用到的降神，如《子不语》卷二二

① 高国藩：《中国巫术史》，上海三联书店1999年版，第27页。

② 指通神与占卜——笔者注。

③ 高国藩：《中国巫术史》，上海三联书店1999年版，第32—34页。

④ 即被直接用来改变自然、社会和个人生活发展进程的那类巫术。

《降庙》记载，降神者先把神灵降附于己身，再通过符咒把灵力传导给童子和木桌。[①]

虽然该书对于相关迷幻附体现象的论述非常简洁，但是这种分类是笔者所见讨论中相较而言最为科学合理的一种，不仅可以涵盖几乎所有的迷幻附体现象，而且不易为全国各地同名异实的降神术所淆乱。比如即便是一个地方，台湾同为“童乩”者，有的可以自主降神，有的需要法师的引导配合，我们就可将前者归入第一种，后者归为第二种，从而方便研究其中的联系与区别。

（四）关于巫师：《巫觋——人与鬼神之间》

这是一部研究巫师的书。主要涉及巫师的种类、种类基础上的概念、传授方式与骗术。

在第三章“通神之巫”中，作者认为巫师的种类大体有四种：1. 神灵附体巫师，如藏族的“普米”和“撒板”、广西瑶族的“巅刮露”或“款瓜”、广西仫佬族的巫安、壮族的巫婆、彝族的“苏尼”、苗族的白马、佤族的魔巴、基诺族的白腊包、汉族的巫婆和仙娘、北京诸民族的萨满，等等。2. 祭司，其主要特点是有较高的文化素养，主要从事占卜、祭祀和巫医，而一般不请神附体，也不从事过阴之类活动；不是神授，多父子相承或师徒传承。3. 专业巫师，这是后来巫师专业细化的结果，包括占卜师、巫医（会跳巫舞请神下凡）、相命师、地理师等。4. 巫师助手，比如满族萨满多有助手甲立、佤族巫师的男女助手，他们在巫术活动中有重要的作用。[②]

虽然这一巫师分类也存在共时与历时的混杂，但是基本上可以让人接受，因为首先它将神灵附体巫师与祭司分开，本质上看，前者是巫师代神言说，后者主要是巫师向神言说祷告，前者状态迷幻，后者神志清醒，两者很不同；其次，它注意到了巫师助手在许多迷幻附体现象中的重要性，这一点对于许多降神术是否成功且让人信服有很大的关系。有的民族的巫师助手甚至关系神灵观，例如赫哲族的色翁被视为人间的神灵，他们是萨满的助手神和保护神，是萨满成为真正的萨满的必要条件，人们对色翁的态度则是敬畏各半。[③]

由于这四种巫师的不同情况，该书对于巫师的概念提出了自己的看法，认为：“广义地说，这些巫师都有沟通人与鬼神的性质，但是沟通的方式不尽相同，其中的通神巫师是利用自己的灵魂或身体与鬼神接触，而祭司、专业巫师则通过自己的活动与鬼神交往。”[④]而通神巫师“能进入‘无我’的状态，使鬼神附体，或者巫师的灵魂去见鬼神”[⑤]，可以视为一种狭义的巫师概念。

巫师的传授方式包括神授、世袭和师徒传授。在迷幻附体现象中，相关巫师传授的方

---

① 胡新生：《中国古代巫术》，山东人民出版社1998年版，第346—348页。

② 宋兆麟：《巫觋——人与鬼神之间》，学苑出版社2001年版，第118—135页。

③ 黄任远、黄永刚：《赫哲族萨满文化遗存调查》，民族出版社2009年版，第75页。

④ 宋兆麟：《巫觋——人与鬼神之间》，学苑出版社2001年版，第118—135页、第19页。

⑤ 宋兆麟：《巫觋——人与鬼神之间》，学苑出版社2001年版，第118—135页、第127页。

式最吸引人的就是“神授”问题。虽然作者没有在巫师传授部分予以进一步说明，但是在讨论“祭辞文学”时，谈到了史诗演唱中的“神授”现象。文中举了一位民间歌手居素普·玛玛依演唱史诗《玛纳斯》的例子。群众传说歌手经历了梦中神授，但在作者看来，事实并非如此。因为歌手的父亲是《玛纳斯》的爱好者，哥哥是《玛纳斯》的搜集家和歌手，为此他常常把大歌手请到家里来演唱，自己亲手记录。就是在这样的家庭环境中，歌手成长起来，并念诵了八年之久的《玛纳斯》，背诵史诗长达22万行。“学习是真，神授是假。”而之所以坚持“神授”说，作者认为一方面是由于最早的史诗都是巫师演唱的，历史上的巫教信仰使人们相信巫师的言行都是神授予的，另一方面则是巫师或歌手为了提高自己的地位，增强神秘性。[①] 因此该书对于“神授”现象的解释态度是倾向于科学的，对于我们理解通神附体巫师口中的“神授”经历具有一定的借鉴意义。

事实上，不仅是在“神授”问题上，作者对于巫师们表现出来的神附体、特异功能等现象也基本持否定态度，书中专门列有“巫师的骗术”一节，用“科学原理”解释巫师的踏火、吞火、踏铁板、舐炽石、上刀梯等特异能力，认为“实际上都是巫师采用一些科学的方法，来为自己的巫教活动服务”，“所谓巫师有神附体；有特异功能等说法，是没有根据的”。[②]

二、 迷幻附体现象的专门研究

（一）关于“出神”现象：《中国北方民族萨满出神现象研究》

在本书的概念意义上，“出神”等同于“迷幻”，而“附体”现象是“出神”现象的一种类型。

在该书之前，对于我国北方民族萨满出神现象，国内外尚无先例，因此郭淑云的这部著作首次对这一问题进行了系统研究。此外更值得注意的是，该书虽然研究的是北方民族的萨满出神现象，但是对于其他地区民族的类似迷幻附体现象具有同样强大的解释力。正如台湾学者李亦园在为本书所作的《序》中所指出的：“出神现象并不是萨满特有的现象，而是很多文明或原始的宗教都常见的。台湾的童乩作法现象就属于广义的萨满出神现象。”[③] 萨满出神现象是萨满教的核心问题之一，广义的萨满出神/迷幻附体现象也是许多巫术仪式行为的核心问题之一。因此可以认为，这部书是当前国内专门系统研究迷幻附体现象的非常有意义、有价值的一个成果。

---

① 宋兆麟：《巫觋——人与鬼神之间》，学苑出版社2001年版，第118—135页、第249页。
② 宋兆麟：《巫觋——人与鬼神之间》，学苑出版社2001年版，第118—135页、第156页。
③ 郭淑云：《中国北方民族萨满出神现象研究·序》，民族出版社2007年版，第1页。

该书除引言外，分为六章，分别是“萨满与出神现象综论”、“萨满出神的类型”、“萨满出神的特征”、“萨满出神的成因”、“萨满出神的功能”和“萨满出神特异现象解析”。具体来说，作者考察了萨满出神与萨满定义、分类和传承等问题研究的关系，提出界定萨满的四个基本要素（氏族性、世界观、职能、出神现象），从而得出了自己的萨满定义：“萨满是以所属的血缘和地缘群体的利益为出发点，被相信在人间与超自然界沟通时充当媒介，并凭借出神术直接与神灵接触，利用神灵帮助他们完成各种神事活动的宗教职业者。”[①] 她将北方民族萨满分为祭司型萨满、脱魂型萨满和附体型萨满三种，将萨满出神分为脱魂和附体两种类型，认为出神现象具有神圣性、功利性、仪式化和群体性的特征。此外，萨满出神成因有个体与社会两个重要因素，缺一不可，而音频效应、舞蹈导引、药物致幻和氛围催发是四种诱发因素。功能方面从宗教功能的视角，认为不同历史时期有不同的社会作用，除负面以外，重点论述了其积极作用。

该书引人注目的特点有三：一是体现了对萨满出神现象研究宽广的学术视野。对于大部分学者所忽略的“出神”的概念界定问题，文章开头梳理了20世纪以来国外学者围绕词义有别的“trance”、“ecstasy”和“possession”这几个术语进行的讨论、界定，反省了国内相关翻译、使用、研究中存在的歧义与混乱，解释了自己将“ecstasy”译为“出神”而非“昏迷”的原因[②]。二是其中的田野调查资料丰富翔实。三是将萨满出神现象放置在社会文化环境中进行考察，在看到个体内在因素的同时，也看到社会外在的环境养成，从而“避免了国外学术界在讨论这个问题时偏重萨满个体的精神心理因素之倾向”[③]。

相较而言，《神秘的幻术——降神附体风俗探究》一书也讨论了降神附体现象的成因，简而言之，认为降神附体过程中的超常现象是催眠诱发人体固有而潜在的特异功能的结果。这种现象具有客观的生理基础、心理基础、物理基础和文化基础。因为人体潜在的特异功能具有普遍性，是生理基础，但是不易释放，而催眠术作为文化基础就是一种有效的诱发手段。催眠的暗示性是其得以实现的心理基础和物理基础。这就将各种迷幻附体现象视为一种出神个体与“催眠师”之间的简单互动，而忽略了信仰观念、群体意识、氏族组织和出神技能传承等社会成长环境方面的影响。此外，该书对降神附体现象的态度是单一否定的，认为这种活动严重摧残降神附体者的身心健康、为以降神附体为骗术或手段的犯罪活动大开方便之门、对迷信心态的产生形成与经久不绝产生了推波助澜的作用。[④] 而在郭氏看来，诸如萨满出神这样的活动既有负面作用，也有正面的积极作用，比如解除群体

---

① 郭淑云：《中国北方民族萨满出神现象研究》，民族出版社2007年版，第15页。

② 认为ecstasy本义为出神、入迷、精神恍惚，是由强烈的情感所引起的，或被神圣的、非世俗的事物所吸引，而陷入超越理性而难以自控的状态。

③ 郭淑云：《中国北方民族萨满出神现象研究·序》，民族出版社2007年版，第3页。

④ 姚周辉：《神秘的幻术——降神附体风俗探究》，广西人民出版社2004年版，第137—148页。

危机、实现身心平衡、增强群体凝聚力、确立民族神系等[1]，不可全盘否定一概而论，就显得更为中肯和全面。

（二）关于迷幻附体现象的历史猜想和地域系统：《“尸”的遗风——民间祭祀仪礼中神灵凭依体的诸形态及其特征》、《台湾的巫信仰》

对于迷幻附体现象的历史渊源，大部分的论著都将其归入“巫”或“巫师”的历史起源上，认为那是古人沟通人神关系的需要。《“尸”的遗风》是一篇大胆新颖的文章，其本意是根据《通典》、《滦源问答》、《日知录》等古代文献中有关祭祀中对于“尸”礼的记载，结合民间祭祀仪礼中存在的降神附体形态特征，提出一个看法，即民间祭祀仪礼中的降神附体现象是古代“尸”礼的遗风。

文章首先认为，神灵现身有两种形式，一是附在具体的有形之物上，二是凭依在“人”身上。（这与《中国古代巫术》的分类思路相似）中国自古以来就有神灵附在人“身”上，与人交流的信仰，“尸”就是这种信仰的产物，随着历史的发展变化，这种信仰有了一些变化，但是以“人”为神灵凭依者的基本点没有变。而神灵凭依分为两大类型，一是人在被神灵凭依时明显地有失神状态或异常精神症状，即“trance”；二是看不到“trance”症状，他们一般使用假装或假面，以此来表示神灵的凭依。第二种类型不在本文讨论范围。

接着作者列举了他在广西忻城县看到的“仙姑”降神仪式、广西各县志中记录的“仙公”和“仙婆”事迹、中国其他地区的巫婆降神事迹、泽田瑞穗的《吴巫杂记》、田仲一成《闽粤系统祭祀及戏剧中神灵降临的演出》中以男性巫师为主的乩童调查报告、浙江地区的“讲僮”现象，认为在女巫方面：现在民间的仙婆、师娘等与明清时代的“尸娘”有着若干关系，而“尸娘”则又与古代的“尸”有着直接的承袭关系；在男巫方面：春秋战国时代的祖先祭祀仪礼中有“以孙为尸”、“抱孙不抱子”的“立尸”制度，以“童”为神灵凭依者的做法可以说在当时已经形成，推测“童”的称呼来源于古代的“立尸”制度。因此，可以将民间的“仙婆”、“乩童”等纳入“尸”礼的遗风中来考察。虽然在笔者看来，整个论证过程有些牵强，而且存在把祖先祭祀与巫术性质的降神附体混为一体的嫌疑，不太妥当，但是仍然不失为一种别出心裁的猜想。事实上，“尸位”一词现在仍在使用，如《土家族“社巴日”民俗内涵之探析》提到：“演毛古斯时，必有一人装祖神，接受众人供奉，此人即为尸位。人们以为神魂可以附身，因而不可对‘毛人’有任何不尊重之举。”[2] 因此，“尸”与降神附体的关系可以进一步探讨。

---

① 郭淑云：《中国北方民族萨满出神现象研究》，民族出版社2007年版，第167—219页。

② 张子伟：《土家族“社巴日”民俗内涵之探析》，载《祭礼·傩俗与民间戏剧——98亚洲民间戏剧民俗艺术观摩与学术研讨会论文集》，第489页。

除了历史渊源之外，文章提及的巫师地域系统问题也很有启发意义。文中援引了刘枝万的《台湾巫信仰的变化》，刘氏认为，从全中国的情况来看，那些作为神灵降临凭依体的人之称可以分为“童”和“马”两大系统。前者就是福建、广东常见的“乩童”、“神童”，包括“僮子”、“童子”、“僮蝛”、“铜身”等同音异字的各种称呼，广西、浙江、江西、安徽也有类似。后者是指河北的“马子”，四川、云南、贵州的“马脚”等，湖北的“祃角”也是。总之，从华北到内地是“马”的地带，华中、华南则属于“童”的分布圈。①

虽然这种划分是否准确、全面尚可商榷，但是对于解释各种同音异字现象是较有解释力的。不过，不论是“童”还是“马”，他们所代表的似乎多是男性巫师，对于女性巫师，人们多以“仙”、“姑”、“娘”、“婆”来称呼，那么这类称呼反映的是怎样的地域系统，与“童”、“马”之间有怎样的对应关系？有些称呼如“仙”、“神”往往既可指男巫又可指女巫，它们究竟是一种对巫师的泛地域的称呼，还是有其特定的地域起源或派系？这些问题都有待学者们的进一步研究。

（三）关于降神于物体的扶乩占卜：《扶箕迷信的研究》、《扶乩是什么》、《扶乩活动与风水信仰的人文化》

《扶箕迷信的研究》既是一部资料汇编集，也是一篇对古代扶箕作为一种降神与占卜相结合的特定巫术现象的较为完整的研究论文。

许氏认为：“扶箕是一种古占法，卜者观察箕的动静来断定所问事情的行止与吉凶，后来渐次发展为书写，或与关亡术混合起来。不借箕的移动，径然用口说出或用笔写的也有。”② 这一定义注意到了扶箕与关亡术的关联，而关亡是指把死去的灵魂招来解答疑问，或者把生人的灵魂引到地府去会见亡人，容易与扶箕混合的关亡主要是前者。

据许氏所论，由于在扶箕过程中，所降之神首先自道身世似乎是一个惯例，因此在该书中，我们发现了大量的箕神笔仙。虽然一般认为近代扶箕可以追溯到唐代“紫姑神”，但是降箕者不定是紫姑，自宋以后，山人、道人、居士、仙子及历代名人都可以由箕招致。而在民间的书面记载中，包括陈平、宋钦宗、岳飞、光远和尚、关公、叶小鸾、张宾（子房）、史可法、何仙姑、巫山神女、退思主人、女缢鬼等都可以成为箕神。著名的文人箕坛北山坛于清同治九年（1870）刊行《北山诗存》，记录降坛者有关帝、吕祖、北山翁、文昌帝君、辛元帅、铁拐先生、杜少陵、杨升庵等二十多位。③ 可以说，只要人们认为某个历史或传说中的人物具有神力，他就可以通过扶箕降下旨意。

① 刘枝万：《台湾的巫信仰》，载樱井德太郎编《巫信仰的世界》，东京春秋社 1978 年版。

② 许地山：《扶箕迷信的研究》，商务印书馆 1999 年版，第 7 页。

③ 许地山：《扶箕迷信的研究》，商务印书馆 1999 年版，第 23—52 页。

许氏认为，扶箕是随着科举盛行起来的。赴试举子一卜试题，二卜功名成败。此外，士子们流行结诗文社，有时也有箕坛，用于与诗仙酬唱，具体可分为遣兴、唱和、猜谜、对对、辩论文体。箕仙是无所不知无所不能的，因此，一方面普通人会通过箕仙卜知命运，小至个人生死，大至国家时运；另一方面箕仙则通过箕示对人进行道德上的劝诫，比如关帝示以教忠与惩恶，并且在实际生活中箕仙还能示人医药、表演作文、绘画等技艺，颇为神奇。

对于扶箕的成因，该书认为箕动是心灵能力活动的现象。心灵能力可分为灵感与灵动两个现象，灵感是心理的，灵动是物理的，扶箕是观念力与灵感活动的现象，多半是从在坛场参与扶箕请仙的人发出的。箕仙永不会是发明家或发见家，凡箕词都是受在场者的知识与意识所支配所左右。因此扶箕除去一部分是职业行为或者捣鬼恶作剧之外，其余多半可用心理学和心灵学的原理解释。① 其实许氏的心理学解释与姚周辉坚持的催眠术解释有些相似，都认为迷幻附体的现象是由人的主观心理感应能力导致的。

《扶乩是什么》是一篇很简短的文章，但是对于扶乩现象解释得比较清楚。认为扶乩属于占卜术的一种。扶乩属于象占，主要是通过一些特殊的方式，如利用神灵降笔书写文字或符号的形式来预测决定的事情是否能够灵应，从而给自己找一个答案出来。在所降之神的问题上，认为一般下达乩文的都是人们熟悉的神灵，如玉皇、关公，等等，而在东南亚地区求乩的对象是济公、张守常等，但大多数人并不在乎是谁来应答，而是关心答的是什么。

值得注意的是，在降神者有的称为“乩童”的问题上，文章说道，因为人们普遍认为乩手传达的是神意，并不代表本人的想法，所以理论上对乩手的文化要求不高，而且文化程度越低越好，甚至可能没有文化，大字不识，据称这样能更真实反映神意。因为古代的人认为，儿童岁数小，很天真，不谙世事，又没有文化，不会做假，所以扶乩的时候，通常选用一位儿童来当乩手，所谓“孩童无戏言”，故乩手也称为乩童。② 这是对于“童”的称呼的一个很好的解释，对照中国古代大量童谣形式的预言谶语，其内在关联具有一定的说服力。该文还提到一个有趣的现象，就是在东南亚的一些扶乩馆里，同时摆开了多个沙盘，其中既有中文乩手，也有英文乩手，或其他文字的乩手。可见，扶乩是一种世界性的现象，同时也从另一侧面说明，任何所降之神都是人为的，与降神之人的文化背景紧密相关。

《扶乩活动与风水信仰的人文化》根据福建地区的县志、庙志、碑刻、家谱等民间资料，探讨了扶乩活动与风水信仰的人文化之间的关系，认为“民间的风水扶乩活动显示了

---

① 许地山：《扶箕迷信的研究》，商务印书馆 1999 年版，第 78—108 页。

② 铂净：《扶乩是什么》，《世界宗教文化》2003 年第 2 期。

以‘敬天法祖’为基础的神灵崇拜与风水信仰的情景交融。特别是儒家的道德规范与人格追求更是透过内化的风水信仰与外在的扶乩仪式获得了有效的演示。”① 因此，这篇文章不同于其他扶乩研究的本体论式的研究，而是将风水选择中的扶乩活动置于社区群体的文化空间之中，探讨其社会文化功能以及与群体道德风俗的内在交互影响作用。

让人耳目一新的是，文章从语言的角度探讨了箕语这一独特表达形式。认为短句或诗词的形式往往富有韵律，信息高度浓缩，言约旨远，加上本属于神圣化的话语，因此给予卜问者传递的信号也相当富有刺激性和力量性，不仅节省了卜问者进行事实判断或价值判断的成本，而且提高了其依语践行的可能性，让人不再游离于模棱两可的信仰状态之外，集中地体现了人与神之间的内在联系，有助于社区内的信众确立一种趋同的意义模式和思维惯性，从而有效地维护寺庙作为社区神圣空间的象征的重要位置。② 这可以解释在许地山搜集的材料中，为何大量的文人扶箕广受青睐，这一方面确如许氏所言文人喜欢与箕仙进行酬唱交流，另一方面也与这种语言表达形式呈现出来的刺激性、力量性有关。

第三节 地方个案研究

一、 少数民族地区的迷幻附体现象个案研究

（一）北方的萨满教

相较于汇编性和系统性的研究，有关迷幻附体现象的地方个案研究数不胜数。特别是关于北方少数民族的萨满现象研究，不仅数量多，而且多已非常深入，在研究专著与论文方面，试举几例，秋浦主编的《萨满教研究》（上海人民出版社 1986 年版）、石光伟和刘厚生的《满族萨满跳神研究》（吉林文史出版社 1992 年版）、乌丙安的《神秘的萨满世界》（上海三联书店 1989 年版）、富育光的《萨满教与神话》（辽宁大学出版社 1990 年版）和《萨满论》（辽宁人民出版社 2000 年版）、富育光和孟慧英的《满族萨满教研究》（北京大学出版社 1991 年版）、郑天星的《国外萨满教研究概况》（《世界宗教研究》1983 年第 3 期）、郭淑云的《萨满跳神治病程式与机理》（《北方民族》2001 年第 2 期）。在调查报告方面，有凌纯生的《松花江下游的赫哲族》（上海文艺出版社 1990 年版）、关小云和王宏

① 陈进国：《扶乩活动与风水信仰的人文化》，《世界宗教研究》2004 年第 4 期，第 138 页。
② 陈进国：《扶乩活动与风水信仰的人文化》，《世界宗教研究》2004 年第 4 期，第 139—141 页。

刚的《鄂伦春族萨满教调查》（辽宁人民出版社 1998 年版）、中国社会科学院民族研究所民族学研究室编的《民族文化习俗及萨满教调查报告》（民族出版社 1993 年版），此外近年来赵志忠主编的《萨满文化丛书》已经出版了《赫哲族萨满文化遗存调查》（民族出版社 2009 年版）和《满族萨满文化遗存调查》（民族出版社 2010 年版），对鄂温克族、鄂伦春族、达斡尔族、维吾尔族、锡伯族的相关萨满文化遗存调查也会陆续出版。

在此试举富育光和孟慧英的《满族萨满教研究》为例，它较为完整地呈现了经历了清代汉化影响的满族萨满的活动现象。首先，该书对于萨满活动与汉族中的巫术现象关系问题进行了讨论，认为民国以后对于满族萨满教的一些看法是片面的甚至是错误，其最突出的是将萨满教与汉族民间宗教混为一谈，称萨满为巫、萨满教为跳大神，并由此得出结论，即“萨满教……实乃迷信之尤者也”①。其次，萨满的定义为：“萨满是经过昏迷术入境，通过神灵附体，表现神的思想与行为的侍神者，同时他也被萨满教信徒认作晓彻神谕，代达庶望，往返于人神之间为民服务的保护者。而衰落时期的萨满可能已变成宗室家族内的侍神人，或略施巫术的医者。”② 这一定义将萨满视为一种历史性的现象，因此萨满的职能活动是随历史有所变化的，虽然它始终以氏族内部活动形式呈现，并为本姓本族群体服务，但还可以分为家祭和野祭两种形式。书中详细地对于家祭和野祭进行了多方面的区分，认为前者基本与清廷制定颁布的《满洲祭神祭天典礼》所定一致，后者是家祭之外的一种传统的古老的祭祀活动，从实质来说，是从原始社会延续下来的以祭拜氏族世代相传的自然神祇为主，通过人神交会形式进行的祭神活动。因此认为野祭是满族萨满更为原始古老的活动形式，而家祭祭式是野祭祭式的一种历史发展趋向。这一系列观点反映了萨满教研究中的一种历史性的研究视角，以及进化论式的线性发展观念，是一种宗教历史的研究范式。

（二）其他少数民族地区的迷幻附体现象

其他少数民族地区的相关迷幻附体现象的研究也非常多，比如鄂崇荣的《土族法拉“发神”的宗教人类学解读》（《青海民族学院学报》2009 年 4 月第 35 卷第 2 期）、龙迅的《侗族巫术文化叙论》（《贵州民族研究》1994 年第 1 期）、张子伟的《土家族“社巴日”民俗内涵之探析》（《祭礼·傩俗与民间戏剧——98 亚洲民间戏剧民俗艺术观摩与学术研讨会论文集》）、刘志群的《西藏祭神的供品、圣器和特殊巫仪及咒术、御邪术》（《西藏艺术研究》1995 年第 2 期）。此外，除了特定的巫术现象，少数民族中大量存在的史诗说唱活动也有迷幻附体的现象存在，比如藏族《格萨尔》的说唱史诗活动，相关研究有瑞典

① 《珲春乡土志》卷十八。

② 富育光、孟慧英：《满族萨满教研究》，北京大学出版社 1991 年版，第 258 页。

学者博·阿内·伯格利的《代言神巫与〈格萨尔史诗〉——论格萨尔及流传于西藏与拉达克代言神巫中间的格萨尔史诗》（《民族文学研究》1996年第1期）、徐斌的《格萨尔史诗说唱仪式的文化背景分析》（《西南民族大学学报》2006年第8期）。

《土族法拉“发神”的宗教人类学解读》是一篇典型的以宗教人类学视角研究土族法拉神附体现象的研究论文。通过土族法拉“发神”的相关文献和田野调查资料研究，同时参照国内外对于萨满现象的研究分析，认为土族法拉神附体现象其实与萨满的神附体现象的本质成因是相同的，它们都是一种类似于宗教体验的信仰体验，其重要的前提是信仰。在此基础上，“‘法拉’在发神时，虽没有采用药物或酒等方法致幻，但周围场景中紧促的锣鼓声、形象的舞蹈、烧宝盖、民众的祈祷都为法拉进入狂迷状态酝酿了气氛”①。文章采用了吕大吉教授在论及宗教经验时所指出的说法，即“宗教信仰等文化社会因素引起和铸型宗教经验，而不是宗教经验决定宗教信仰”②。当然，除了这些外部社会文化因素之外，文章也提到具备担当法拉的一些个体因素也相当重要，比如能够成功实现自我控制，都有一定的神经质或对心理暗示作用特别敏感，甚至因为便于在两颊“插口钎”（一种检验是否是一名合格的法拉的仪式），法拉的体型都很消瘦，脸颊都很薄。③ 因此，这篇论文也是对于郭淑云的系统性的萨满出神现象研究在其他地方民族中的一次有效的理论印证，关于萨满出神现象研究的成果同样可适用于更大范围的地方民俗中的迷幻附体现象。

《代言神巫与〈格萨尔史诗〉》认为无论是在藏人还是拉达克人的代言神巫降神仪式中，史诗都扮演了一个微小但又关键的角色。作者通过在藏区及尼泊尔地区的亲身的考察研究，特别是与神巫的长期接触，解释了代言神巫怎样利用史诗以及神巫为什么利用史诗。作者还敏锐地注意到一个问题，即事实上，史诗中的格萨尔依附神巫是一种神巫的臆测，因为在史诗中格萨尔最后成了佛，而在民间的降神活动中几乎没有降佛的现象。史诗中的格萨尔为何出现在降神现场是一个有待讨论的问题。《格萨尔史诗说唱仪式的文化背景分析》一文则着眼于史诗的巫文化特征，认为这一特征是说唱史诗前举行降神仪式的文化根源，并且是由史诗产生的时代、史诗的内容构成、史诗的功能所共同决定的，而史诗流传带的宗教文化背景则决定了史诗的巫文化特征在史诗传承中得以保持。④ 特别是关于说唱史诗的功能，文章引述了石泰安教授在《西藏史诗与说唱艺人研究》一书中的观点，即史诗说唱因史诗的巫文化特征和浓厚的宗教色彩已变为一项能够满足听众功利要求的宗

---

① 鄂崇荣：《土族法拉“发神”的宗教人类学解读》，《青海民族学院学报》2009年4月第35卷第2期，第17页。

② 吕大吉：《宗教学通论新编》，中国社会科学出版社1998年版，第287页。

③ 鄂崇荣：《土族法拉“发神”的宗教人类学解读》，《青海民族学院学报》2009年4月第2期，第16页、第18页。

④ 徐斌：《格萨尔史诗说唱仪式的文化背景分析》，《西南民族大学学报》2006年第8期，第37页。

教活动，说唱已与一种强烈的巫术魔法结合在一起。在听众看来说唱史诗有助于获得各种有利条件，尤其是能成功地狩猎和进行战争。[①] 这一观点其实是因巫术与功利目的直接关系而将史诗说唱也与功利要求联系在一起，降神附体现象看似是听从神灵的意旨，本质上仍然是人主动借此获得有利条件的巫术实践。

二、 汉族地区的迷幻附体现象个案研究

汉族地区的迷幻附体现象研究有杨问春、施汉如、张自强的《古巫觋孑遗——南通僮子》(《民俗研究》1993 年第 2 期)、张鸣的《华北农村的巫觋风习与义和团运动》(《清史研究》1998 年 4 月)、王杰文的《一个巫婆的招魂唱词及相关分析》(《民俗研究》2003 年第 1 期)、于皓的《当代东北民间“跳大神”的田野调查及思考》(《湖南科技学院学报》2005 年第 12 期)、陈映婕的《乡村巫婆与地方崇拜的重构——以桐庐陈老相公信仰为例》(《民间文化论坛》2006 年第 5 期)、岳永逸的《家中过会：中国民众信仰的生活化特质》(《开放时代》2008 年第 1 期)、徐义强的《闽西客家萨满研究》(厦门大学硕士论文，2007 年) 和《客家萨满的通灵途径、仪式及与台湾的比较》(《宗教学研究》2008 年第 2 期)、吴效群的《河南王屋山区民间香会组织巫术治疗调查》(《宗教学研究》2008 年第 3 期)、姚慧弈的《仪式、社会与地方舆论——洪洞县“接姑姑迎娘娘”走亲活动中的马子研究》(北京大学硕士论文，2010 年) 等。

《古巫觋孑遗——南通僮子》研究的是江苏南通称之为“僮子”的巫师，他们以说唱歌舞降神、通神、事神、娱神，从而达到驱邪逐疫、祈福纳吉的目的。作者将其归入古傩的范畴，认为它至今依然比较完好地保持着古傩的原始形态，是古老巫觋形态的孑遗。僮子所请之神也非常庞杂：儒家的至圣先师孔老夫子，佛教的西天佛祖三千菩萨，道教的太上老君五岳三清，上界玉皇大帝，中界东岳大帝，下界幽冥阎君，还有水府龙王，家堂灶君，五福都天，城隍土地，五瘟五路，凶神恶煞，判官小鬼，天仙六道，无祭孤魂，还有当地有名的“狼山大圣菩萨”。[②] 一方面这种庞杂面貌反映了汉族民众对于神仙信仰的包容力和功利性，另一方面“狼山大圣菩萨”也作为个例体现了各地降神现象的地方性特色。

文章提到人们用唐太宗请商门遗孀祖孙二人驱魔的传说来解释僮子的来历，并且将请神前先请的符官与魏征的三个儿子联系在一起。[③] 这不是一种独立的个别现象，在许多调

---

① 石泰安：《西藏史诗与说唱艺人研究》，耿升译，西藏人民出版社 1993 年版。

② 杨问春、施汉如、张自强：《古巫觋孑遗——南通僮子》，《民俗研究》1993 年第 2 期，第 90 页。

③ 杨问春、施汉如、张自强：《古巫觋孑遗——南通僮子》，《民俗研究》1993 年第 2 期，第 89—91 页。

查研究中，我们发现各地不仅有关于所降之神的传说，比如广西南部壮族某支的女巫所降之神为“端娅仙官”，就是源于古代当地一对青年男女侬端和侬娅的传说[①]，而且关于巫师本身也有一些证明其神异能力的传说，比如北方民族的萨满研究中，关于萨满成长、救人、斗魔的传说就数不胜数，仅凌纯生的《松花江下游的赫哲族》中所收录的传说故事就可见一斑。

此外，文章还论及了信奉者的态度，认为广大乡村的农民，对僮子的信奉程度往往超过佛道二教。因为在他们看来，僧道只能超度亡灵，是为死者服务的，唯僮子是为患人看病，替生者消灾的，是通神之人，所以他们世世代代对僮子请神坚定不移[②]。可见，虽然请神行为不符合科学，但是信奉僮子背后的逻辑思考、对于僮子与僧道的划分概念其实也反映了该地区民众对于生活的积极态度。

《河南王屋山区民间香会组织巫术治疗调查》是从宗教人类学中的社会功能性视角，采用调查报告的形式，展现了河南王屋山区的民间香会组织活动，分析了民众参与活动的心理动因，以及香会组织背后的权力体系。作者认为民众基于对道教神仙的信仰建立了香会组织，每遇生活难题，他们便降神迎神，通过神灵附体的方式与“神仙”沟通交流。在这种活动中，个体感受到集体的力量和支持，这缓解了人们的生活压力。而且香会组织在当地形成了一个不容忽视的权力体系。

在笔者看来，文中有两个现象很发人深省。一是信奉巫医的人们将病分为邪病与实病。邪病大致指由鬼神附体造成的疾病，实病指身体器官出的毛病。邪病就是需要由香会来驱除的病，而当人们求治于巫医之后，治好了，当然会更为笃信降神的能力，“治不好，得自己信。有的还治不好，是因为还有问题没有发现。比如有的问题在阴曹上，有的是亡灵在闹，有的是有好几个仙家（闹）”[③]。同样受华北巫觋风习浸染，当年震惊中外的义和团运动也存在大量的降神巫术，在战争的严酷现实面前不断地失败，但义和团却不肯轻易放弃那些“刀枪不入”的神话，于是就产生了与战争禁忌相关的说法[④]。两相对照就会发现，近百年来，人们对于巫术效力的心理解释策略并没有什么变化。二是受当地王屋山道教文化的影响，降神过程会唱经，称为母书——“无生老母的文书”，内容包括转到王屋山上各个实有的和幻想中的宫殿中去告知各路神仙，神仙得令后，一起到求神者家中探视，为其消灾解难。作者认为在降神请神这一宗教幻象的制造过程中，王屋山、王母洞的传说强化了人们的信念，而在一种宗教亢奋状态下，大家分享着共同的情感体验，把个人

---

① 于欣、金涛：《师公乐舞与女巫舞之比较》，《民族艺术》1993 年 2 期。
② 杨问春、施汉如、张自强：《古巫觋孑遗——南通僮子》，《民俗研究》1993 年第 2 期，第 91 页。
③ 吴效群：《河南王屋山区民间香会组织巫术治疗调查》，《宗教学研究》2008 年第 3 期，第 146 页。
④ 详见张鸣：《华北农村的巫觋风习与义和团运动》，《清史研究》1998 年第 4 期。

在直面冷酷现实时的无奈转化为集体的支持关怀，让人们感受到来自集体的强大力量，获得战胜困难的信心和勇气。[①] 很难说，这种情感心理上的积极的自我暗示效力对于个体病痛的治疗究竟具有多大程度的真实效果，但是研究者本身可以以积极的态度、同情式的理解眼光来看待、解释民间的这种巫术现象，这无疑是对于过去多年来一味反对、批判诸如巫医这样的民俗迷信的一种超越。

相较前两个研究个案，《乡村巫婆与地方崇拜的重构——以桐庐陈老相公信仰为例》一文的研究切入对象更小。文章以浙江某农村巫婆陈阿珠为例，展示她成为“巫”的个人事件、“上神”仪式以及发动乡人建造庙宇的过程，借此分析她正是凭借其特殊身份和在当地社会中的信仰权威，在一个本身具有传统信仰（“陈老相公”）影响力——不过在当代有所衰落的地方，重新发展地方的信众力量，并积极重构着当地的地方崇拜。[②] 文章通过亲身的田野调查，将一名乡村巫婆的巫术活动和现实社会活动展现在读者面前，并不夸大个人在地方宗教活动中的能动作用，而是将其置于更大的社会环境和与其密切相关的信仰文化之间，探讨了个人在对地方的文化进程中施加影响力与作用力的可能性。

作者说道：“在多次‘上神’的过程中，巫婆的表演内在地建构和强化了一种关于神灵体系的地方性知识，并向人们反复灌输相关道德知识，如孝道、妇道、知恩图报，也包括宣传信仰陈老相公是有功德的善事。”在《扶乩活动与风水信仰的人文化》一文中，我们也看到相似的观点，即儒家的伦理道德通过降神的方式以一种更为经济节省的成本代价获得了普及，不同在于，“陈老相公”信仰的例子中还包括了宣传信仰本身也是一种“有功德的善事”，这其实就是将地方性的民间信仰看作了霍布斯鲍姆所说的“被发明的传统”，是特定群体有意识的推动结果。“另外，神灵并不无私地给人‘治病’，他们会根据当事人的不同情况提出不同的要求，比如给什么神灵烧多少沓纸钱、在家设信奉陈老相公的神龛，拿出多少钱去当地的寺庙还愿、留给阿珠多少‘办事’的钱等。虽然在人与鬼神打交道的过程中，显得特殊又神秘，但实质上与现实社会中的互惠法则无异。”[③] 人们在处理自我与鬼神的交往关系时，其实一直都是按照世俗社会中人与人之间的交往法则、思维习惯所进行的。在这一点上，人不可能获得超越自身体验和想象范围之外的生活经验，因此所谓的降神附体现象其实也是源于人类世俗生活经验的一种另类的想象与实践。

（阎　婕）

---

① 吴效群：《河南王屋山区民间香会组织巫术治疗调查》，《宗教学研究》2008 年第 3 期，第 147 页。

② 陈映婕：《乡村巫婆与地方崇拜的重构——以桐庐陈老相公信仰为例》，《民间文化论坛》2006 年第 5 期，第 70 页。

③ 陈映婕：《乡村巫婆与地方崇拜的重构——以桐庐陈老相公信仰为例》，《民间文化论坛》2006 年第 5 期，第 74 页。

第三章

身体视角下的音乐与迷幻

第一节　仪式研究中的身体观及“缘身性”

兰姆贝克（Michael. Lambek）在马约特岛（Mayotte）上研究附体和迷幻时，深深感到那些马尔加什执仪者的知识来源于附体的灵魂，并与学者们“逻各斯”式建构的知识完全不同。因此，他反思了人类学历史上那些大师们就文化的阐释和分析所建构的理论，并指出这些理论虽然看似卓越，但它们大部分出自“知识社会”的视角，在这个视角下，世界总是被条分缕析为井然有序的结构或规律，而这却未必与事实相符。比如灵魂附体，是通过发声（音）（voice）的实践和策略、言谈（speaking）的实践和策略；身体的实践和策略构成的，而不是依靠文本、阅读和理智（intellect）。灵媒（spirit mediums）获得并宣称的知识，是通过公开附体这一事实及其个人的迷幻体验，以及他（她）连贯一致的执仪（performance）所达成的[①]。也就是说，来自于实践和缘身性（embodiment）的知识，才是附体具有权威的源泉。

当然，西方仪式研究中因身体观存在着不同的研究取向：有些人侧重仪式与神话、宗教之信仰关系研究（如 Edard Shils，Levi – Strauss 等人），认为仪式是对先在的、有逻辑的观念（ideas）表达或外化，其行为自身是无意识的，远不及仪轨所展示出的思想以及一系列可识别的范畴来得重要。这种取向显然取消了仪式行为本身的认识论地位，并使践行其中的身体隐没于理性的遮蔽。与此取向不同的是以涂尔干（Emile Durkheim）为代表的法国社会学年鉴学派及其传统，他们注意到了仪式行为及其“体态”特征研究的重要性。但是，这一取向尽管已将身体纳入社会研究的视野，其着眼点却多在社会力量对身体及其形象（image）的建构上，身体仍处于社会力量下的“被动态”[②]。行为或体态作为象征符号

---

① Michael Lamkek，knowledge and Practice in Mayotte：Local Discoures of Islam，Sorcery and Spirit Possession，Toronto：University of Toronto Press，1993。

② 无论是莫斯（M. Mauss）以身体技术作为工具，还是道格拉斯（M. Douglas）以身体作为社会的象征符号，再到福柯（Michel Foucault）等人揭示身体如何展现社会的权力运作，都暗含着被动的“身体”之观点，即在预设的社会文化知识前提下，或将身体视为完成心智或思想的计划而存在的“对象”或“手段”，借以展现社会文化的内容；或论及这一前提对于身体本身的认知、约束、操作和塑型，以及身体如何承载痛苦、疾患和控制。

只是探讨文化结构的线索，是其传达的内容，而非身体本身的能动性。因此在认识论层面上，身体仅仅以其外部“行为”成为实证主义方法学的观察对象。所谓对仪式运用（ritual performance）的观察和研究即为整合研究者思想（our thought）和被研究者行为（their action）的过程[①]。研究者对于可观察行为的兴趣，大于对践行者身体的内在探讨，身体成了一个“缺席的在场”（absent presentation）者[②]。

意识或思想真的是一个非缘身（disembodied）的旁观者（主体），而身体又真只是解剖学意义上的物质性肉体、一具臭皮囊（物质性客体）？语言学家莱考夫（Geroge Lakoff）和仪式学者特纳（Victor Turner）等人认为身体不再仅仅是心智的肉体工具，它的地位远超过“社会”的抽象概念，并且是复杂而不可化约的[③]。要让身体成为历史与物质的力量，必须确立其主体的地位。梅洛－庞蒂（M. Merleau－Ponty）将身体的问题视为讨论世界的起点。他以身体作为探索知识的知觉起源，将人们把握意义的“习惯”，比如乐器演奏家的表演，定位在“作为世界中介的身体”中，而不是思想或与思想分离的“客观身体”[④]。他将被笛卡尔所怀疑和抛弃的未经对象化的、前客观（pre－objective）的体验，作为知觉的首要来源，即“身体是我们能拥有世界的总媒介”。这个思想亦直接影响了布迪厄（P. Bourdieu）的探索。对于布迪厄来说，如何将交互主体性植根于历史的客观结构中，是社会学的重要任务。在方法上，他以内化于个人身体的系列历史关系所构成的“惯习”（habitus）与作为制度形式存在的“场域”，构成其“实践理性”的二重性，以区别形而上学的二元论。惯习是社会历史在个人身体上承受的结果，场域则是社会历史在制度安排上的延续的结果。惯习与场域相辅相成，对惯习的分析可依凭于身体性之养成的分析。比如，置身于“冀中音乐会”的仪式现场，我们不仅能从那些笙、管乐师闭目正襟的吹奏姿态中感受到他们共同的虔敬，透过这些仪式化的姿态，还能追溯影响、支配这一身体姿态的隐蔽的意图。“离娄微睇兮，瞽以为无明”，或许它是对历史上“目无明则耳聪”之瞽师作乐的效仿。在这种沿袭的仪规中，乐师奏乐的身体处于与历史关联的情境内，通过作乐的实践引发蕴涵着的心性与感情。

以布迪厄的惯习看，历史是缘身而现（embodiment）的，正如执仪者并非理论地，而是实践地掌握着施行或运用仪式的能力，由此把握信仰体系的秩序与结构。这与梅洛庞蒂习惯（habit）是掌握了的知识，是伴随着身体的创造而来临的论点相呼应。所谓“性相近

---

① Bell Catherine, *Ritual Theory*, *Ritual Practice*, New York: Oxford University Press, 1992, p. 32.

② 齐伟先：《权力的身体与消费的身体：以身体为媒介的考察》，《政治与社会哲学评论》2008年6月第25期，第89—142页。

③ Bell Catherine, *Ritual Theory*, *Ritual Practice*, New York: Oxford University Press, 1992, pp. 95－96.

④ 梅洛－庞帝（Merleau－Ponty）《知觉现象学》，姜志辉译，商务印书馆2001年版，第189页、第192页。

也，习相远也”。此习，乃后天养成，既有习惯成自然，也具有面对关联情境做出的调整与抉择。因此，问题的关键不在于仪式研究中是否关注了身体，而在于“身体”将以何种方式出场。在不同思想脉络的交汇中，重要的也许不是定义身体，而在于身体的“在世存有”，在于如何通过身体存在和身体经验，在自我、文化和世界的互动中理解人类自身的创造。而这，也许正是兰姆贝克经由附体仪式中的缘身性知识所感悟到的问题实质。

正是在超越二元对立框架的进一步探索中，“缘身性”以“为经验（实证）研究提出新问题”，而成为当代西方哲学、认知科学、人类学、社会学等领域关涉身体研究的关键词[①]。“缘身性”基本内涵可概括为以身体的感知与实践为主体，以情境性（situatedness/embeddedness）、交互/介入性（interactive/engagement）、展示性（enactive/enaction）为条件的身体过程。社会学家布莱恩·特纳（B. Turner）认为，要对社会进行社会学的理解，需要紧紧抓住缘身性和制度化这两个过程。其中的缘身性就是肉身（corporalization）进行实践的效应和结果，它追求感觉（sensual）或主体身体的活生生体验，它是一个生命过程，因此它的对象不是具有固定现象的身体。不是将“身体”实体化，而是视“缘身性”为过程，即缘身（embodied）的社会过程[②]。

人类学和宗教学家乔达斯（Thomas J. Csordas）以“缘身性”作为一种体验状态，促使人类学重新思考文化与自我的理论范式。他以文本的、文化上的符号学范式，类比了身体与缘身性的关系，他首先借用罗兰·巴特（Roland Barthes）的观点，将作品（work）视为实体性的物质客体；而文本（text）则属于需在话语中捕捉并在活动中体验的未决的方法论领域。同理，肉体表面上亦有其生物的实体性，但缘身性亦为未决的方法论领域，它是由感知的（perceptual）体验和呈现模式，并相约于世（engagement in the world）的方式获得的。但乔达斯进一步指出，文本模式与缘身性又存在着不同。在已有的人类学应用中，文本或符号学模式往往意味着将文化理解为与文本（符号）同质的东西。而缘身性体验只是分析人类介入和参与文化世界的一个起点，并不意味着文化与身体体验在结构上的

---

① 关于“embodiment”国内并没有形成一个统一的译法，比如“具体落实”、“具身化”、“体现”等等。实际上，这不仅是一个翻译的问题，也与这个术语本身在不同领域使用的多样性有关。比如在科技领域，它常常表示一种具体的方案。而在当代的认知科学中，它又揭示出心智和认知必然以处境中的身体活动为基。所谓“体现”是最常见的用法。孟伟（科学哲学研究学者）根据这个术语在当代的研究主题、运用内涵及其与哲学的渊源，结合张祥龙在海德格尔研究中对 Dasein 的“缘在”翻译，即“缘”能够贴切地表达人是这样一种存在者，他/她总是处于解释学的情境构成中，而且总是在彼此的相互牵引之中打开一个透亮（有意蕴）的生存空间或存在可能。并且“海德格尔总是将那些由境域引发的和相互牵引的认知方式看作是更原本的和更先在的”。（2007：45）这些看法恰好与这个术语与梅洛－庞蒂有关身体体验在未被对象化的前客观状态的关系，以及布迪厄对于惯习与场域的互动关系相关。因此，笔者采纳“缘身性”的译法，并同时使用“缘身而现”，来强调那种身体体验在境域中重重缘发、相互指引的过程及其某一“缘在”。

② Turner Bryan “The Ends of Humanity: Vulnerability and the Metaphors of Membership”, in *The Hedgehog Review* Vol. 3, No. 2 (Summer 2001), pp. 7 – 32.

一致①，这为混沌不确定的个体和自我在文化研究中提供了另一种可能，并将“自我”与文化、社会关系脉络以及交互感官建构、天启的体验等等纳入研究视域②。

美国的医学人类学者安德鲁·斯特拉桑（Andrew Strathern）为确定缘身性在民族志中的分析位置，策略地将它看作一种中介术语，在以名词和动词分别为概念化基础的两种人类学之间进行实践性的对话。比如作为名词的人类学关键词有社会、人、个体/可分的、自我、意识、共存；作为动词的人类学关键词则为行动、实践、体验、展现、表征和交往。在中介的意义上，缘身性就是转变者（transformer）和换能器（transducer）。它的重点在于行动和运用，在于“做”而非存在（on doing rather than being），或者是寓于“做”中的存在（on the being that resides in doing）③。而中国学者曹本冶亦在其民族音乐学的方法省思中，提出了“思想~行为”的互向关系。如果说仪式从头至尾贯穿着身体的践行，人们在此践行中创造并达致特殊的目的，那么仪式中的行为（身体）既可为思想的表达，又是否能为思想的原初引擎？而缘身性实践，正好可为填补鸿沟的中介。

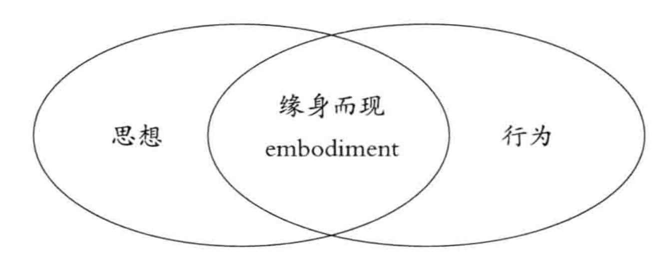


图3-1-1④

“身体”和“缘身性”之所以成为当代西方学术话语中的热点，与其社会文化的脉络发展密切相关，并始终囿于对身—心二分的反思框架。然而，要真正重审“身体”问题，仅以笛卡尔奠基的近代哲学为开端亦不足够。换句话说，我们需要历史与跨文化的不同出发点，以从不同的文化中找到反思的资源。比如，在中国的思想脉络中，身体的问题与前述笛卡尔式二元分立传统的内涵就不相同。无论作为中国思想史中的“道”，还是作为“中国音乐史”中的“乐”，何曾出离过缘身性实践？

记得一位朋友曾言及中国思想（道、禅）的根本使命是“经验并言说虚无”，他认为这正是逻辑和实证在中国无法发展的原因。如果我们从另一个角度看，经验与言说本为“行动”，它为何不选择如西方思想那样以“语言的逻各斯”为讨论的焦点？如果说

---

① Csordas Thomas, *Body/Meaning/Healing*, New York: Palgrave Macmillan, 2002, p. 241.

② Csordas Thomas, *Body/Meaning/Healing*, New York: Palgrave Macmillan, 2002, pp. 64—69.

③ 本文就斯特拉桑撰写的《身体思想》（*Body Thoughts*）一书的引用，在使用英文本原著的同时，参考了王业伟、赵国新的中译本，春风文艺出版社1999年版。

④ 该图为缘身性在思想行为研究中的示意，来自于与曹本冶教授的讨论。

西方人以“语言”为方法；中国人呢？是否选择了以难以言传之“道”，来跨越“有”和“无”？如同菩提门中的唯识宗和禅宗，唯识宗里那些绵绵密密的伽蓝，在禅宗却只需当头棒喝。西方提出现象学还原的胡塞尔（E. Edmund Husserl）谈纯粹意识，说得那么晦涩，实际上要做的正是搁置原来的话语，还本质的直觉。这个本质的直觉，正包括在佛、道教的修行之中。而人们拿胡塞尔的现象学与唯识宗作比较，看到了它义理辨析与逻辑推演的相似，但要真正了然其胜义，关键还是由它所释出的层层修持之法，靠实践去体悟证道。从语言的逻各斯出发，注重的是求知过程的理论方法，即“体外”的工具合法性；而“体认”、“体悟”，虽以悟道的结果显示，但其以“体”之悟，同样有着过程之重。只不过这个“体”之过程，不向体外“工具化”，而在自身生命的流转中。因此，不论在禅在道，中国的经典释读，是体行道明的。一句庄子的“虚室生白”，在哲学家的解释中和在修行人的“体相”中，因不同的身体经验而有不同的表述。如同尼采曾在《快乐的科学》中说过的，每一种哲学理论背后都对应着一种特定的身体状态。藏传佛教绝囊派的嘉阳乐住法主亦在论及时轮金刚的次第修行时指出，见证“法自身”，如果没有肉身的修行实践，我们就不过是思想家①。修行的方法是体行、体知、体验、体认、体会、体味、体恤、体证，其为方便说法的宗派门户，传承之心授口喻，非但佛、道，中国民间文化中那些富含了生存智慧又言简意赅的语录、秘籍，那些只记骨干音符的乐谱，当其得以成全之时，不正恰恰是所谓“默会之知”的缘身而现吗？“诵诗三百、不足一献”，儒家以仪礼养成道德的思想，突出为以身体习行为重的仪式实践。其礼学的内涵无法脱离自我与他人及其世间物的互动，这种互动即在身体的操演实践中习得与理解，化身体的操演实践为天人合一的理想境界②。凡此种种，正是我们之所以研究中国传统仪式音声的应有之义。道成肉身、肉身成道，身心互渗、身心一如。如此中国的（或东方）玄妙“体知”，不也正是另外的一种“思想”与“行为”互动关系的表述吗？

第二节 迷幻中的仪式音声

由兰姆贝克的感悟反观音乐学的研究，尽管阿德勒（G. Adler）之后，在作品以文本形式成为被理性观照下的认知对象之后，大部分音乐学家羞于讨论“体验”这一音乐理论

① 2010年1月14日于上海音乐学院“中国仪式音乐研究中心”举办的“绝囊梵音”会上所言。

② 近年来，相关中国思想中的身体观研究可以视为依托西方学界的话题重构和反观中国传统思想资源的探讨。比如，从本源论反观“气”；从存在论反观身心一如、形神兼备；从认识论反观“近取诸身”，等等。

话语的认识论基础[①]；尽管在西方术语中，仪式和舞蹈亦意味着“与音乐无关”[②]，但是，原本作为音乐发生场所（site）的身体及其实践，还是在研究非西方音乐的民族音乐学家那里，经由文化中音乐的探讨，转而朝向田野中因身体技巧、身体姿态、身体感应所联系着的音乐发生、风格辨析以及文化象征与功能[③]。

英国民族音乐学家布莱金（John Blacking）在《身体人类学》导论中提出身体人类学的4个前提：（1）身体不由理性创造、亦非名义上的存在，而是一个活跃力量的系统；（2）每个正常人不仅拥有共同躯体特征以及意识改变状态的共同潜能，作为正常人类行为的一部分，它们也具有相同性质的认知功能，在适当的社会和文化环境以及相同的机会和诱因之下，倘若有人能表演某种技能，那么族群中的任何成员也可能做到；（3）在前两项基础上，如果人类社会以普遍的相互理解作为基本条件，它能够通过个人的感觉被认识，其基础正是非语言的交互作用形式；（4）与第三项相关，心智（mind）与身体不可分离。因为在非语言交流的经验范围，特别是舞蹈和音乐中，我们可以观察心智通过身体在时空中的运动之作用[④]。可以说，这四个前提提供了对于身体不同层面的认识和身心互动的多重分析角度[⑤]，并关注了人类情感的品质以及感觉结构，将身体的感性、经验和实践问题凸显出来。

回到“音乐与迷幻”，这个“近半个世纪以来民族音乐学仪式研究持续深入的重要话题”，也同样带有西方学术史上浓重的知识论气息。在中世纪以来的正统神学眼里，迷幻因其所具有的异己色彩，受到了宗教的排斥和诋毁，也受到理性主义的彻底怀疑。近百年来，随着人类学等学科对他者社会的田野考察和研究，人们认识到这一现象为人类所普遍拥有，予它们以何种定位，何种考察和研究，涉及人类对于自我的认知和把握。鉴于迷幻现象与宗教等信仰活动的密切关联，以及涉及人类理性与非理性经验的不同，包括区别于人对现实社会正常体验的那种“强烈”而又“非常”的自我超越感等等，使它不仅成为人类学界的研究热点，也触发了神经生理学及心理学领域的探究。同时，人们注意到“迷幻”现象与音乐活动的伴生关系，探究它们之间的关系，便成为“迷幻”研究的一个分支（或在不同的学术脉络下，成为音乐研究的分支）。

---

① Clayton, Martin, “Comparing Music, Comparing Musicology”, in *The Cultural Study of Music*, Clayton, Matin and Herbert, Trevor and Middleton, Richard (ed). New York and London: Routledge, 2004, pp. 59.

② Bohlman, Philip V, “Ontologies of musics”. In *Rethingking Music*, Cook, Nicholas and Everist, Mark (ed). New York: Oxford. 1999, pp. 17 – 34.

③ 相关论述的梳理可参见梅里亚姆（Alan P. Merriam）*The Anthropology of Music* 第六章（2000［1964］: 103 – 114）。

④ Blacking, John (ed), *The Anthropology of the Body*, London: Academic Press, 1977.

⑤ 其第二个前提直接相关于他对人之音乐性的思考，也直接反映在他有关音乐既是生成性的（generative）/生物机体的，也是反身性的（reflexive）/文化属性的；人的音乐性既具有天生的（innate）能力，也具有后天的习得和接受能力（capabilities）的观点中，并直接影响了民族音乐学对音乐与迷幻的研究。

"迷幻"在西文中被定义为一种意识转变状态（altered states of consciousness，简称ASC）[①]。与前述的身体问题相关，这里似乎存在着一个悖论。如将它定位在意识一边（恍恍惚惚、意识遗忘），但它们却明明伴随着无可否认的"在那里存在"的身体状态（哭泣、战栗乃至痉挛）。正如斯特拉桑所说：心因性疾病的难题纯粹是我们可称之为"宗教冲动和科学冲动之间笛卡尔式的和解"产物。一旦我们认识到所有的身体状态都存在着一种心性因素，而所有的心性状态都存在着身体因素，那么，它和其他病痛之间的界限就消失了[②]。然而笔者也发现在不同的文化中对这种现象的指称是不同的。比如汉语世界，这种现象如在信仰仪式中，我们便直接称其为"巫"或者"鬼上身"，等等。而西文的语境不论怎样变化界定，都明显地以这种特殊的身心现象作为认识论的解析对象。其中就意识的改变状态（或过程）而言，一方面意味着别处的某些无意识的东西被带入了意识，即所谓扩展（expanded）；一方面意味着接受了不同的身份（比如灵魂附体）。前者更多地被归属于心因性（psychogenic），后者则更多地被结合进社会因性（socigenic）的研究。但无论是哪个方面，在西方的迷幻研究中"问题都在于掌握使改变得以发生的机制（例如声波或感光驱动、音乐节奏、服用致幻剂、使用烟草等理论）"[③]。而这恰恰也是半个多世纪以来，民族音乐学持续探索"音乐的特定层面对于人的生物体影响"的动因。

"音乐与迷幻"在音乐学者的这一边，无论是借助实验生理学手段，在传统二元论框架下进行刺激—反应的研究；还是借助当代认知科学的新发展，在基于人与其环境交互作用、身心交互感觉运动，包括融入了文化、体验以及缘身性概念的脑神经科学所拓展的新的认知模式（憧憬自然科学与人文科学的结合），其目的都着眼于对音乐之声的作用认知。在民族志个案描写以及宏观比较的综合论证中，尽管音乐学者们通过田野考察的资料，建立了精致的跨文化比较的类型学[④]，并辨析了音乐与迷幻之间更多的不是其音乐的物理性质与迷幻者的生理性质的对应；辨析了音乐对于迷幻即使有效也依赖于社会文化所形成的感受和反应方式；辨析了音乐最重要的作用在于使迷幻社会化（socialize）及其充分发挥……不论正反，我们看到的还是关于音乐的效应论证，或在物理/生理效应的语境中，或在文化/心理的语境中检验音乐是否为引发迷幻的机制。（如图3-2-1）并且在这个论证中，不论是站在客观立场上的描述（如Rouget），还是意识到了主体体验的重要性，在求

---

① 对此译法，民族音乐学者鲁热（G. Rouget）及朱迪思·白克（J. Becker）等人皆有不同看法。参笔者《通过罗杰的观点看》（2009：47-56）

② Strathern Andrew, *Body Thoughts*. Ann Arbor：University of Michigan Press，1996.

③ Strathern，Andrew，*Body Thoughts*. Ann Arbor：University of Michigan Press，1996.

④ Rouget Gilbert *Music and Trance*：*A Theory of Relations between Music and Possession*，Chicago：The university of Chicago Press，1985［1980］.

证音乐效应和作用的知识论因果框架里，作为迷幻中的主体，那些仪式的参与者之身体，都被置于了被动接受的地位。

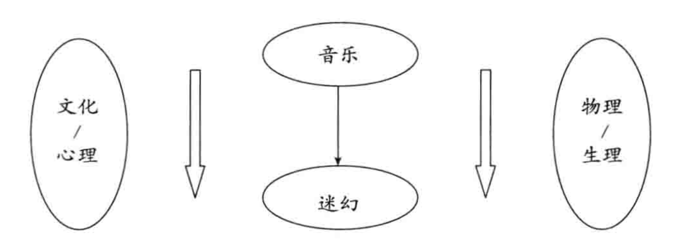


图 3-2-1 音乐作为引发迷幻的机制?

在此，笔者的评述并不意味着批判，而只是想更清晰地梳理其研究语境。除了音乐效应的框架外，西方民族音乐学在音乐与迷幻的研究上还有一个突出的特点，就是基于文化多样性的立场，对迷幻现象的祛魅。在前述布莱金“身体人类学”的第二个前提中，已经清晰地表达了人类的躯体具有物种的共性，包括“意识改变状态的共同潜能”。他认为人类行为和行动是其身体能力的拓展（extension），这些拓展的形式和内容是通过身体在不同社会背景和物质环境的交互作用模式中产生的。因此，尽管他亦认为在文化发展的过程中，一些重大的进步，特别是在“艺术”的活动中，常常是由那些离经叛道的人（deviant）或那些被描写成异常之人（abnormal）完成的。但关键的问题在于对“什么是常态的人性”，不同的文化有着不同的定义。比如灵媒，在一个文化中可以是传统医学的专家，但在另一种文化（西方的精神病学家）那里，他/她则完全可能被视为“精神病”。因此，布莱金直截了当地申明，他没有资格去讨论常态和变态之间的细节，也无意挑战生物学层面上物种遗传的个体变异。并明确地说，遗传变异这类例外的现象，并非人类学的兴趣所在。因为只有在经验上可以相互分享的个体，只有重复发生的变态行为成为某种特殊的文化特性的必要条件时才能引发文化分析并具有文化科学的研究意义①。在这个祛魅的过程中，人的生物性机体的普遍共性与文化多样性对特定身体生理反应的塑造和建构的差异，再一次契合着人类学有关共性的自然和差异的文化，以及文化相对论的基本假设。这也是西方民族音乐学解析迷幻类型和音乐关系的一个前提（比如 Rouget 的著作）②。

作为共性的人之躯体所具有的潜能；作为族群文化差异所给予迷幻及其形成以及音乐与迷幻关系辨析的条件；作为个体的可以分享的经验（包括第一人称的音乐与迷幻描写），构成了西方民族音乐学在物理/生理、文化/心理语境中，以迷幻为对象探讨音乐效应与作

① Blacking, John (ed), *The Anthropology of the Body*. London: Academic Press, 1977.

② 当然，对于躯体的共性及其潜能而言，这个视角倒是为“异常”的研究提供了“常人”介入的可能（比如将音乐与迷幻的研究与“深度听觉”研究等有关音乐对人的情绪、情感等生—心功能的研究相参照）。

用的三个相互关系的层面①。虽然它包含了自然（世界）、文化和个体的诸面向，亦涉及身体与文化的关系，但在上述的研究取向下，这三个层面的运作不可避免于某一特殊行为或现象的功能性探讨，即所谓一个客体对另一个客体的“效应”及其机制，并建立在将音乐与迷幻分别作为可以客观化的“作为客体的表征”，偏重以“看得见的行为”与“听得到的音乐”建构音乐民族志描写与实验室式的实证研究。如此研究面对的是以知识建构为目标的科学研究的传统问题：即努力地将对某种特殊的文化现象之描述转化为关于这种表述的一般化（generalization）原则。在这个转化中，我们似乎看到西方传统思想脉络中身—心二分、主—客二分的问题，被自然与文化二分的表述所替代。因此，一旦相关迷幻的类型学被建立起来，我们面对的研究对象就是一种无涉当事人的一般文化现象。

当然，由迷幻这一特殊的心身现象，来考察音乐或文化语境下的音乐效应及人对于音乐的情绪反应与感受性，确实是音乐学研究的一个重要方面，也是知识领域为探索“心灵”奥秘和复杂人性所不懈努力的方向。正如笔者在2009年11月访问对音乐与迷幻研究做出过重大贡献的、93岁的法国学者鲁热（Rouget）时，老人一方面坚持其三十年前强调文化第一性的选择，但他同时又说，终其一生的研究体会，音乐的问题，说到底是一个身体行为（behavior）的问题。他亦希望当代科学的新发展，能为文化中身体及其音乐的研究提供更为有力的手段。鲁热的憧憬，代表了西方学界以脑神经和意识研究的最新成果，来探索音乐作用于迷幻当事人的“动态”生成机制的诉求，从而在对机械的刺激—反应理论批判之后，实现对神经生理学的重新折返，并以此涉足个人与群体、自我与文化。

围绕意识产生中的身体和情绪，脑神经科学在有关自我的神经生物学基础探讨中有其突破性的进展。其中达马西奥（Antonio R. Damasio）关于人的“核心意识”（core consciousness）和“扩展意识”（extended consciousness）的双重理论，为ASC的研究提供了新的解释框架。核心意识是一种简单而又稳定的生物学现象，它受制于情绪，并给有机体提供当下（此时此地）的自我感；扩展意识则有复杂的层次和等级，它为有机体提供了一种既复杂又具同一性（identity）的自我感，使自我能够产生和具备对过去、未来的历史觉知，并能认识环境世界②。核心意识对应着核心自我（意识的短暂主角），在多次稍纵即逝的短暂意识出现后，留下了痕迹并逐渐在对情境的系统化记忆依赖中，构成机体在人生经历的主要方面进行有组织记录的“自传式自我”。核心意识和自传式自我通过与记忆的结

① J. 白克提出以身体作为情绪和认知发生的生理结构；身体作为第一人称的唯一的、内在生活的场所（site）；身体在现象世界中与其他人的身体有关（即Being - in - the world）这三个方面构成embidiment的多重意义。并皆可用于思考音乐和迷幻的关系（2004：8）。

② 本文就达马西奥（Damasio）的《感受发生的一切》（*The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consioesness*）一书的引用，同时使用了英文原著与杨韶刚的中译本。

合，产生学习能力并因而保持对大量经验的记录。此外，这种结合而来的扩展意识还能复活那些记录，并使之得以被认识。一些神经疾患的产生，多半与扩展意识的受损相关。在迷幻发生时，很可能就是迷幻者的自传式自我和扩展意识被迷幻意识临时取代的结果。与此同时，迷幻者的核心意识并未改变，这意味着伴随迷幻的音乐，有可能使得环绕音乐发生的情绪转变为迷幻的情绪，并由此使音乐得以扮演迷幻意识产生的中心角色①。而笔者也在达马西奥的研究中，看到了这个联系着情绪发生的核心意识，其短暂的自我感觉和觉知感与我们在梅洛庞蒂以哲学语言表述的那个基于身体的、“前客观”的生活中体验的相似性。或许，这正是朱迪思·白克为何要在迷幻与音乐的研究中引入情绪，并以此来连接深度听觉中因听觉习惯带来的迷幻感的重要原因。她在结合音乐民族志田野资料的论述中，分析了音乐表演、音乐聆听和迷幻的情绪效果模式所具有的生物学意义上的结构耦合性，尤其是节奏的共频（entrainment），并将之用于研究音乐与迷幻的关系。包括入法的迷幻者通过其行为强化其信仰，以使其大脑和身体的内在生理发生变化，迷幻者的身心结构与仪式的戏剧结构耦合，使信仰、想象、自我感觉和听觉习惯与仪式的神圣存在相联系。那么将这个自传体自我及扩展意识的替代，以及核心意识的流动中情绪环绕的作用，与迷幻者在文化期待的模式中建构的关于自我人格的观念与迷幻在一个文化共同体中被社会化，以及被联系为与神圣交互的手段的评价相联系，则大大地不同于早期的学者借用实验室模式孤立地研究单个大脑的机械认识论。在情境中身—心交互的当代认知科学所强调的缘身性基础上，白克有理由从处境中的身体这一缘身性的实践，展望人文主义与科学主义在这一问题研究上的结合。

然而，一如我们早就提出的，迷幻现象以及音乐与迷幻发生关系的场所，大多与涉及信仰领域的仪式相伴生。虽然达马西奥为迷幻研究中如何关注个人的身体提供了新方法，但如果这一研究仍然囿于效应关系的研究目的，就仍难免以迷幻在人体微观世界（或称“小宇宙”）中的发生机制为重。而迷幻者的信仰处境，其文化多样性的制约以及神圣期待的作用等等，则将流于判断和说明迷幻类型、发生机制以及相对应的音乐及其作用的条件和背景。其对象化的知识，虽然为我们了解和掌握音乐与迷幻的种种关系提供了范畴化的认知路径，但它却非信仰语境下对迷幻中仪式音声的探求。这种研究立场难免于脱离附体仪式，提取迷幻现象的单向度考察，并且也脱离了执仪者在仪式中经由“身体”的整体活动。

那么如何转换视角，改变以往音乐与迷幻研究的“惯习”，将问题从迷幻者作为音乐作用的被动对象挪移至不同的出发点和层次呢？进而言之，站在信仰体系自身的结构和意

---

① Becker Judith, *Deep Listeners: Music, Emotion, and Trancing*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.

义中，以信仰仪式语境中的缘身性实践介入“迷幻中的仪式音声”考察呢?

笔者自1999年初次接触东北达斡尔族的萨满，到2004年始从仪式音声的角度，以广西靖西县壮族德（保）靖（西）土语区的魔婆（巫婆）为研究个案，并在数年中兼及了广西南部宁明以及百色地区的田林、湘西苗族具迷幻现象的执仪者（“天婆”、“仙/香娘”等)。在涉及迷幻现象的仪式中，无论是控制着精灵的萨满，还是附体的灵媒，或是既能控制精灵又具灵媒性质的魔婆，其身体的迷幻状态构成了仪式及其音声存在的基础。因此，笔者深感，在此基础上的音声是仪式的音声，而非从仪式中割裂出来的音乐结构及其作用于迷幻（某种仪式行为表象）的功能。正如乔达斯所说，生理学理论能够解释迷幻或意识转换状态、宣泄、神经紧张等机制，但这种解释并不能更深入地探索这种机制的运行，亦不能解释它们是怎样构成为文化产品①的表现方式的②。因此，我们不妨暂时悬置此音乐对于迷幻的单向度效应研究，回到仪式音声的研究立场，认识音乐在迷幻现象中出现的另一种意义——神的“代言”和信仰的“现声”。考察迷幻作为仪式音声存在的条件，以及其音声境域又如何蕴涵信仰体系所要求的“非常”表达，以避免将信仰的体验化约为非信仰的行为形式。

笔者曾在有关靖西魔仪音声考察的第一篇音声民族志《唱在巫路上》（2007）中提出：“魔仪之祭，呈现了一个以魔婆的身体为核心的祭坛。”之所以用“身体”为核心，而不说以“意识转换状态/过程”为核心，一方面因为靖西当地的壮人对这种现象，并不使用诸如“意识”或“心”、“思想”等对应的壮语，而都以“身”为说法。比如“身上飘飘的”、“身上难过”、“身得病了”等等；另一方面，则在于对迷幻被界划为“意识”领域的怀疑。事实上，无论是现象学对于身体的前客观生活经验的主体性确认，还是脑神经科学家就身体的感觉与情绪对核心意识具主导之观念，都说明了将迷幻单纯归于意识范畴并不符合事实。而在区别迷幻属于“意识”或“身体”的设问中，也已经潜在地将身体化约为无脑的生理机能（臭皮囊），而这正是笔者开篇便摒弃的身体观。正因为此，笔者方从缘身性的方法取向，以靖西壮人自述中的“鬼上身”的“身”，回到魔婆个人的生命体验，探讨其“特殊”身体建构仪式音声的力量来源；探讨在天神、地祇、人鬼处境中，魔婆又如何以其音声之表达，与其信仰体系蕴含展现出的自然、社会、文化、历史互动，在“有形”与“无形”的阴阳两界中，建构出一个完整的宇宙人伦观；尝试以内观境界之体验角度，探索仪式境域中“有声”与“默声”相生相交的音声声谱；以理解靖西社会的壮人，是如何在魔仪信仰中制造、使用并理解“音乐”的。(如图3-2-2)

---

① 或信仰体系——笔者注。

② Csordas Thomas, *Body/Meaning/Healing*. New York: Palgrave Macmillan, 2002.

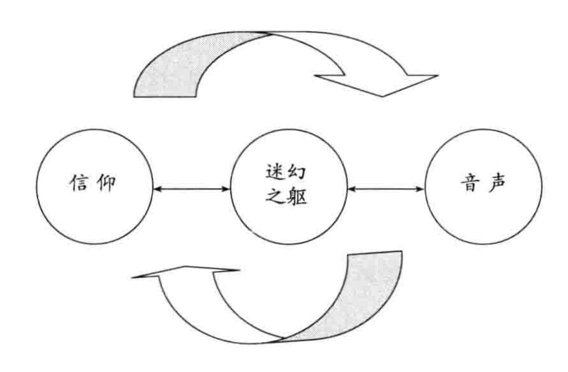


图 3-2-2 迷幻中的仪式音声研究框架图

当然，我们也要看到缘身性作为一种研究的取向和路径，其背景是对传统认识论的反思。其在哲学、认知科学以及社会科学、民族志等不同层面的探究中，究竟能实践到什么程度，有哪些限制，我们尚无法预知。但无论怎样，它以哲学、宗教、人类学、医学、认知科学结合成一个宽广的论域，毕竟具有探索性的启示。因此笔者认为缘身性在仪式音乐以及民族音乐学研究中的意义还在于：

（1）它围绕着身体如何能够成为"文化与自我的存在基础"，将一个内涵丰富的身体（而非作为分析题材的物质对象）呈现于动态的脉络中。由此，文化研究可从一般意义的群体研究转向注重自我和个体生命，注重其能动性的交互作用及价值。

（2）其强调情境、交互和展现（enactment）的存在基础①，亦将自我定位在面向世界与他者共现的目标上。这一学术背景亦与上世纪以来，民族音乐学在反思音乐文化的民族志表征及其分析的传统模式之后，提出在田野考察中理解、体验、掌握知识和活动的个人世界的重要性相吻合。这一转变的重点在于从收集资料与描写文本到承认体验可以作为认识论和方法论的依据，重视学者在田野中所付诸的行动。研究者以自己的缘身实践作为交互主体的条件，而非外在于"对象"的叙事结构。从对世界的观看（the world viewed）到介入（the world engaged），从观察到觉察和觉悟，到连续不断地互相"响应"。这正好可以切入我们在仪式音乐乃至民族音乐学的研究中所强调的，应该把场域关系扩展至双方共在的思想和行为框架②。

（3）缘身特性将触角伸向身体体验和内观领域，打开了被传统的科学主义视为困境的包括了感觉、情感、性情等在内的身体中默会之知（tacit knowledge）研究的可能性。在研

① Enactment 国内学界多译为"制定"或"设定"。笔者认为，作为缘身性内涵中的关键词之一，它更多的应该是一种"在特定处境中，正在生成和正在发生的"动态观。曹本冶基于"仪式中音声"的研究，将该词翻译为"展现"。笔者经过思考，认为"仪式中音声"正好切入了这个词所具有的"设定"处境，但又顾及到了动态的发生和生成，又避免了"表演"（performance）容易造成的歧义，故接受这一翻译。

② 曹本冶：《"思想～行为"：仪式中音声的研究》，2005 年（手稿）。

究方法的探索上，它将扩展感觉、隐喻和想象力、意向性、拟态以及记忆建构等维度在研究实践中的力度（如 M. Johnson、Varela 等）。美国的民族音乐学者瑞斯（T. Rice）曾在他题为《舞于学术世界》的著述中，提出以解释学重铸我们对音乐体验的理解和探索，将我们对音乐的认识和体验，视为个人与音乐符号世界的反思式互动，以此展示一个使自我（self）在有限但可扩展的领域中对音乐世界的阐释过程①。但笔者认为，对音乐体验的理解和探索，无法脱离缘身性的实践。事实上，身体感与音声的相关性可以说是每个从乐者的共同体验。这种立基于有生命的体验而非话语（discourse）的缘身性，是一种虽处于文化，但却是在前反思甚或前符号化中的理解或领会（making sense）的方式②，这种方式是体验的主体性根源和交互主体性的基础。那么，如何避免将活生生的体验定位在传统的文本式作品中，如何以人类的感觉丰富性及其实践来活化规定性的作品，并将民族音乐学从漫无边际的文化探究，以围绕音乐活动自身的民族志体验，返回音乐实践？这正好可在缘身性术语的学术语境中，提出文化中身体感之“惯习”与伴随历史的时间过程在特定境域中身体感的鲜活性与之构成的互动。因此，阐释的重铸，不仅仅是反思的，而首先是“缘身而现”的。

（4）由（3）进一步看仪式的展现，它充满了手势、姿态、舞蹈、运动、歌唱等“缘身的”综合性，它是复合的行动，而非单线条表述的本文（文字或音调）。因此，其研究也不仅仅是将仪式行为知识化的符号学。面对仪式参与者感受力量和关系的重心，如果剥夺其展示过程中的各种感觉（眼、耳、鼻、舌、身，对应色声香味触）和情绪状态，剥夺了情感的发生和作用，则意味着用冰冷的写作遮盖行为的身体感觉。那么，在文本被析取为文学、声音被析取为音乐、图像被析取为美术、动作被析取为舞蹈等等分离的系列之后，我们有必要重新视身体为感觉的中枢，并作为完整的表达手段，去整合各种感觉关系，如同运作的综合体、完整的知觉体，以此去把握完整的“仪式境域”。

（5）“占卜者的动作划定了神庙的范围”③。执仪者的身体作为行动系统，实践模式是他/她介入世界的场所。身体的感知运动，形成人在这个世界交互作用的样式。以我们自身的空间和时间的方向，展开结构和体验。为我们熟悉的上升/下降、局内/局外、中心/外围的认知，恰恰是为身体所深深赋予的形象示意性（image schemata）所构成。

正如《尚书》所言，“天之历数在汝躬”。自然宇宙和社会人伦之畛域，在履道、躬行的过程中让身体真正成为人的世界之界限。那么，“思想”并非通过先定的心智（mind）

---

① Rice Timothy, *May It Fill Your Soul: Experiencing Bulgarian Music*. Chicago: University Of Chicago Press, 1994.

② Csordas Thomas, “Embodiment and Cultural Phenomenology.” In *Perspectives on Embodiment: The Intersections of Nature and Culture*, edited by G. Weiss and H. Haber, 143 – 162. New York and London: Routledge, 1999.

③ 梅洛 – 庞蒂（Merleau – Ponty）：《知觉现象学》，姜志辉译，商务印书馆 2001 年版。

来再现先定的世界的，它是基于世界的展现，并建立于在世的行为多样性之历史基础上。换句话说，音声（作为身体行为的结果）表达了人在意义世界中采取的立场，更确切地说，音声就是这种立场本身。在此，“世界”一词不是一种说法，而意味着“精神的”或文化的生活从自然的生活中获得其结构，意味着思维的主体实质上是缘身性的主体。在能发声者和能聆听发声者的交互主体中，音声行为的动作实现了某种体验的结构、某种生存的变化，为我和为他人把某种意义赋予在我们周围①。

如果说，制度化和缘身性确是我们理解人与其社会文化的两个重要过程，在仪式音声研究中，“身体”既可作为被阅读和分析的对象，从中读出文化的象征和隐喻，读出欲望和规训施加其上的权力，读出社会、性别等等差异……也可有其以“身”为本的缘身性逻辑，并在“混然中处”的一元实践中，探索其参与者作为个体以及所属社会的实践智慧，包括研究者与被研究者思想与行为的双向互动关系。仪式践行和展示中的焦点——身体之“做”（doing），不仅仅为思想（信仰）的外展，亦同时兼具了感觉、情感以及形构其思想（信仰）的主动性和能动性。

（萧　梅）

---

① 笔者改 Merleau - Ponty 语而写成。

第四章

巫乐中执仪人身份与性别

仪式片段Ⅰ：

尼桑净目洗面，整列香桌……右手拿着皮鼓，左手挥着鼓槌，开始击鼓请神。只听她用那婉转的嗓音唱起“荷博格”，用高亢的嗓音唱起“德扬库”，反复诵唱数遍，神魂就已附体。巴拉都白音跪在地上细听，尼桑萨满的神魂啮齿喻示道：“额衣库乐，衣额库乐”① ……巴拉都白音听了以后，口头不迭：“圣神预言，全都对”……（经过再三恳请，尼桑萨满答应前往招魂）……巴拉都白音全家恭恭敬敬地把尼桑萨满迎进屋里。尼桑萨满把神柜摆列在大炕中间，燃香叩头三遍……吃过（饭）以后，用湿手巾擦擦脸，准备好皮鼓，就开始击鼓请神。

本村里的三四个萨满当扎利②，鼓点全都敲得错乱不堪。尼桑萨满停下手说：“就这样子，哪能合得来呢！”员外（即巴拉都白音）说：“我们这个村里，再没有别的能手了。萨满格格如有原先跟随的大扎利，烦请告知。”尼桑萨满说：“我们村里有位七十岁的纳拉·费杨古老人，合鼓随唱，咒词请神，样样精通。如果能把他请来，这点小小不言的事，完全能办得顺顺当当。”……没用多久，就把他请到……尼桑萨满笑着对他说：“为神祇效力的贵老兄来啦！辅助天神的有才干的老兄纳拉·费杨古，助手扎利你听清：好好帮助格格我请神唱打，我的神鼓全靠你配合啦！”

（尼桑）穿好神衣，系上腰铃裙子，头戴九雀神帽③。……她高声唱起神歌……这样唱着，尼桑萨满的神魂即刻附体……（经过大段神词喻告），（尼桑）直挺挺地倒下去。能干的扎利纳拉·费杨古连忙接住，让她慢慢躺下，把她的腰铃裙、神鼓、鼓槌

---

① 引号内为该神歌第一句衬词。该神歌为尼桑萨满为求神者巴拉都白音刚刚死去的15岁儿子瑟日古黛所占繇辞。

② 满语音译，也有写作“栽力”或“栽力子”的。原书注：扎利：萨满助手，俗称“二神”。大扎利是“扎利的领班，也是萨满的主要助手‘萨满相’”。

③ 在其他版本和口传的尼山萨满故事中，其缀满铜镜和腰铃的沉重神衣，是二神扎利协助穿着的。

收拾好……然后，他陪坐在尼桑萨满身边，敲起皮鼓，开始唱起神歌，为尼桑萨满的神魂引路……（接着开始尼桑萨满魂游“阴府”觅魂、招魂、返魂过程的整体描述）①

仪式片段Ⅱ：

在越南河内东南方向的南定市郊外约15公里云葛（Van Cat）村的Liêu Hanh（柳杏公主）圣母神祠，由一座神殿、宝塔和公廨联结而成。这里也是柳杏公主的降生祠和墓地，每年农历三月初，都要举行庙会②，所谓“四方青童，向祠歌舞拜蹈”③。它实际上是越南民间普遍流行的Dao Mẫu（“母道”或四府教④）信仰中的附体仪式lên đồng（上童）。在雕梁画栋的府殿里，身着鲜艳服装、头戴配饰的“童”面对神坛，在中央的一方空台上，忽而坐舞，忽而立舞，忽而喃喃有词；不一会儿，只见坐在她周围的4位男性助手之一将一块红色的头巾覆盖其顶，“童”举起手臂伸出了某几个手指头，这是一种关于某位神灵下凡的名号提示。而后，她又激动地放声大哭，扔掉了覆盖的头巾，助手们赶忙脱掉她的外衣，帮她穿上了另一种装束。原来，这不同色彩的衣裳和头饰代表不同的附体之神，更换一次，名为一“架”。如果是天府女神，则着亮彩红装，如果来自山林乐（岳）府，则着绿装，如果是护国英雄陈兴道之神魂降临，则“童”还要换上将军长袍，并舞弄刀剑。那些助手们除了协助更衣，还要在“童”跳神之时护卫提醒。跳完一架神后，祈求者即捧上一盘盘早就准备好的供品，助手将之递与“神”验看，“神”将点燃的线香画上一圈表示接受，助手随即接过线香熄灭“神”再将供品分撒给人们。在整个lên đồng过程中，始终贯穿着人声和器乐，后者包括了打击乐中的小鼓、大鼓、竹（木）板、小镲、小乳锣，以及弹拨乐器月琴和16弦筝。这支坐于坛侧的音乐组合被称为chầu vǎn（嘲文）⑤，他们面对祭坛坐于右侧，每当“童”化身为不同神灵，其歌唱和音乐亦相应变化。那富于乡土气息的诗性歌唱，重音反复的节奏韵律配合着歌舞拜蹈，充满了感染力。“chầu vǎn的歌声为神灵附体营造了一个声音的环境，唤起并邀请诸神降临人间”，他们与“童”体态手势的喻示互动，在执仪的过程中愉悦、赞美那些降临的神性所具有的英姿，回顾

---

① 该篇译自1913年德克登额书写的符拉迪沃斯托克（海参崴）本。原文译者为白杉（达斡尔族），原载荆文礼、富育光编：《尼山萨满传》，满族口头遗产传统说部丛书。吉林人民出版社2007年版，第402—449页。

② 庙会包括36个童架跳神表演、迎神、圣母祭日等仪式活动。

③ 见河内汉喃研究院图书馆《云葛神女古》，编号A.1917，转引自陈益源《越南女神柳杏公主汉喃文献考索》，载《中华文史论丛》，总第八十六辑。

④ 即天府、地府、水府、乐（岳）府（又称“绿林府”）。

⑤ 亦写作“宙文”。传统chầu vǎn的两种主要功能，一被视为诱发灵媒迷幻（trance）并接受神灵附体；二为在仪式中以音乐与灵媒的行为相应，为下凡神灵歌功颂德，但现在它也作为越南传统音乐类的非物质文化遗产。

和唱出神祇的历史功绩及其令人惊叹的力量。①

以上两个仪式片段的描写，其地理跨度由中国东北到境外的越南，一个属于“萨满”，一个谓之“母道”。国度不同，民族不同，执仪者称谓与执仪内容亦不同，但辨析其祭仪过程中执行者之间的角色、身份特性和性别，又似乎有着共通之处：（1）其执仪者角色有主祭者、辅祭者以及其他助手的分别②；（2）其主祭者具有凭借降神而执仪，同时伴有动态的意识变化的特质；（3）“女性”居多。或许正是这些相似的特点，支撑着有关萨满以及广义萨满文化圈（波）的讨论。

笔者曾于2004年开始对广西靖西壮族具有与上述主祭者相类身份位格与身体征候的执仪者mot进行考察。此前，已有学者将mot划归为“中国南方的女性萨满”。但鉴于学界萨满定义的不同倾向，究竟是特定地区特定宗教现象的专指如北极圈、通古斯语系的特殊现象，还是依照萨满教所普遍表现的巫术共性认其为不分地域、不分时限、不分赤道南北的全球性信仰现象？其时，为了田野民族志撰写的特殊目的，笔者悬置了其是否萨满的讨论，并表示这个问题可以“留待宏观比较的研究再说”。正如刘桂腾所言：“把本来已经相当复杂的萨满现象放到一个宽松无限的概念里面，……难以在相同或相近的学术领域里使用这个概念进行对话。至少，用萨满一词来总括中国960万平方公里大地上各民族的类似民间信仰是个费力不讨好的事情。”③ 数年来笔者在中越边境进行了持续性的“巫乐”实地考察，并对东北阿尔泰语系民族的萨满音乐文化有所涉足。尽管在田野资料的分析中，笔者也看到了不同地域、国度、民族中存在着种种差别。比如，在前述越南母道的“上童”仪式中，主祭“童”被认为是依靠“主奏乐者”musicians演奏“嘲文”进入附体迷幻的“受乐者”musicated，这与前人研究中萨满式迷幻与音乐

① 本段描写由笔者的采访以及阅读综合而成，主要参考了*Barley Norton*：*Songs for the Spirits*：*Music and Mediums in Modern Vietnam* 一书（University of Illinois Press，2009）。在Barley Norton的写作中，以mediumship（灵媒）称谓“童”。当然，越南的“童”是否本文意义上的“巫”还需要更深入的田野资料支撑，但并不妨碍我们将其与巫乐进行制度性展演的比较和辨析。

② 以往文献称“凭灵”的主祭萨满为“司祝萨满”，如《钦定满洲祭神祭天典礼》即以司祝与击鼓太监分别民间所谓的“大神”与“二神”。笔者认为，从执仪方式看，降神凭灵与祝祷不同，其可为单一执仪者在不同时段所为，如“大神”通过祈请祝祷，而神来附体；亦可为不同执仪者分而进行。刘桂腾在《中国萨满文化——以东北阿尔泰语系民族为例的地方性叙述》中指出：“满族的萨满，固然有‘司祝之人’——主持祭祀仪式者的职能，但当他进入迷狂状态代神立言的时候，萨满便成为信奉者心目中‘神’的化身。所以，‘司祝’与‘萨满’并不是完全对等的。”（中央音乐学院出版社2007年版，第28页）即为对单一执仪者兼有两种职能的观点。而在不同执仪者来说，则“二神”在仪式中通常可以祝神祈请，却不附体。此外，也有许多研究视“大神”为氏族萨满，“二神”视作家族萨满。李来璋在《浅谈萨满其人及其歌舞音乐的基本功能》中以“祭神人”和“祝神人”分别“大神”和“二神”的用词。（《中国音乐》2005年第4期）笔者认为，就此称谓的探讨，非常值得与上古“巫”、“祝”在历史过程中的演变结合讨论。

③ 刘桂腾：《中国萨满文化——以东北阿尔泰语系民族为例的地方性叙述》，中央音乐学院出版社2007年版，第22页。

的关系不同，后者被认为是依靠自己行乐进入迷幻。在仪式中，他（她）们既是提供音乐的主奏乐者（如自己击鼓），又是以吟诵、呼喊或鼓点呼应等声音方式介入仪式中音乐的其他部分的协奏乐者（musicants）。① 但在考察期间，笔者还是不断萌生出如此遥远宽广的地域为何存在如此相似的仪式展演制度之思。这个思考，因近期人类学界张亚辉有关“上古时期的萨满式文明观，是否还可以用来理解上古之后的中国”② 之问而再度生发。张文缘起于学界围绕张光直有关“萨满式文明是中国古代文明最主要的一个特征”之争鸣，本文并不涉足讨论的各方观点，但特别在意于张亚辉提问的学术取向，即由宗教人类学出发，希图从被历史过程远化或被近代化边缘化了的文化中发掘出具有“超越地方性”并有着世界意义的文明。它一方面涉及中华文明“多元一体格局”观的讨论，作为意识形态，“多元一体格局”无疑具有影响民族音乐学中国研究的现实意义；而另一方面也让我们再度思考上古时期萨满文明核心中因同构互感的天、地、人宇宙图式而由巫觋沟通往来的方式是否真的因殷周的制度变革被“理性化”的过程取代？或者仍如 Halifax 所言，尽管文化的基础已经改变，但这个主要分布在北亚和中亚地区，并也能在非洲、大洋洲、澳大利亚、美洲和欧洲的北部与东部发现的古代神圣传统，却继续保持着它的状态。③

第一节 “巫术的踪影”

当笔者交替使用“巫”和“萨满”以及民族志描写所涉及的局内术语时④，已不可避免地域与跨地域、历史与当下的跨文化比较。

就方法来说，虽然探讨“世界上各种文化建构、运用和想象音乐的方式”，其“或明或暗都是一项比较”（如认识论的主、客之间）。但西方民族音乐学史上对比较方法的反思，恰恰针对的是“跨文化”比较。比如早期殖民主义美学的异国情调，既无系统，又充

---

① 参见 Gilbert Rouget：1985［1980］. *Music and Trance：A Theory of Relations between Music and Possession*. Chicago：The university of ChicagoPress。在该书中，作者区分了不同的迷幻状态与音乐的不同关系。比如单纯的附体者，一定是“受乐者”（musicated）等等，他还将音乐与迷幻的关系总结为“情感化式的”（emotional）、“传导性式的”（communial）、“萨满式的”（shamanic）和附体式的（possession）四种类型，对我们研究迷幻（trance）和出神（ecstasy）与音乐的关系，以及判定不同类型的执仪者具有重要参考价值。

② 张亚辉：《萨满式文明：从巫的延续看“多元一体格局”》，载王铭铭主编《中国人类学评论》第 17 辑，世界图书出版公司 2010 年版。

③ Joan Halifax：Shamanic *Voices*：*a survey of visionary narratives*，London：Published by the Penguin Group. 1979，p. 3.

④ 汉语文献中的“巫”，早就有了种种不同指涉。如《周礼》中不同职官的巫。本文对“巫”这一术语的使用基于上古文明讨论的语境。

满了旅行者和传教士的主观想象①。而百科全书式比较，主要通过“阅读”二手资料进行主题性整理。它虽呈现出表面的联系，却因语境的缺失难以提供比较何以可能的线索而失之于简单的并置②。在比较音乐学的黄金时代，其面对复杂的世界民族音乐，强调从个别到一般的逻辑化和形式化的连续序列，以构成形态学比较方法。它以简约性换取共时性的类型化，音乐的群组和分类（如乐器分类法、“五度圈”理论）、音体系“五声音阶体系”、“原型”探讨、音与音程值计算、节奏单元的类型学等等。尽管取得了学科建设奠基性的划时代成果，但其比较平台的前提是非历史的，根据预设的逻辑（如简单到复杂）作为时间的起点，进而允许对音乐文化“作极严重的历史性压缩”，并成为以进化论比较方法构拟人类音乐文化世界图景的重要基础。这也是民族音乐学借鉴了北美人类学“历史学派”的理论对其进行批判性检验的理由。“比较（必须）严格限定在已被证实是出自同一原因的诸结果所形成的那些现象之中”③。比如胡德（M. Hood）基于文化种类不同、对其理解程度不同、个人把握不同，而一方面怀疑民族音乐学是否应该以比较为目的，一方面认为专注于自己传统的局内人是否有能力去比较；布莱金（J. Blacking）对两种文化中尽管存在同一种音程，但却在各自的意义系统中毫无关涉，而统计学上的不同现象，有可能不过是两种文化在翻译上产生的不同解释，实际上却有着根本的相同性等观点的反思。半个多世纪以来，具体历史具体分析，音乐民族志个案的研究蔚为学科转型之风气。这是一种认识论的两难。笔者非常理解刘桂腾从“地方意义上”放弃“泛萨满主义”的主张，即“如果你能真正走到这些民族中间来看一看，也许就会丢掉这种不切实际的幻想”④。然而，尽管笔者时时告诫自己应始终警惕某种“民族中心主义”，避免因探索某种解释框架而消解了“地方性”的文化母体，还是禁不住这一“文明”探讨的诱惑，它们构成了笔者近年来从事系列课题研究的动力⑤。

正如乔纳森·史密斯1982年在《巫术栖身于比较》中对过往的比较宗教学（“比较音乐学”亦与之相类）实践借助于表面相似性进行“触染性”联想的理论方法所做的嘲讽，

---

① 如1580年蒙田散文集引述的加尔文教传教士 Jean de Lery 就巴西的食人族歌曲与希腊 Anacreontic 抒情诗的联想。

② 如卢梭1768年的《音乐词典》；1869年费底斯（Fetis）的《音乐通史》等。

③ F. Boas, “The Limitations, of the Comparative Mothod of Anthropology”, *Science* n. s. 4（1896）: 901－908. 转引自乔纳森·史密斯《巫术栖身于比较》，载《巫术的踪影：后现代时期的比较宗教研究》，金白莉·帕顿、本杰明·雷依主编，戴远方、钱雪松、李林等译，朱东华校，中国人民大学出版社2005年版，第29—30页。本文就比较方法四种方式的区分参考了该文。

④ 刘桂腾：《中国萨满文化——以东北阿尔泰语系民族为例的地方性叙述》，中央音乐学院出版社2007年版，第22页。

⑤ 2004年：“广西靖西壮族‘魔仪’音声的考察与研究”；2009年：教育部人文社科基金项目“中国民间信仰仪式中的音乐与迷幻”（09YJA768827）；上海音乐学院音乐研究所课题“东北亚萨满音乐研究”；国家社科基金艺术学重点课题“仪式音乐的地域性与跨地域性、传统与变迁的个案与比较”（09BE004）；2010：上海音乐学院“中国仪式音乐研究中心”课题“迷幻与内观境界中的仪式音声”及其子课题——“中越边境巫乐调查”。

这种混淆主观联系和客观联系，遗忘差异性的比较方法，与其说是“科学”，不如说是类似于“顺势”和“交感”的巫术或戏法。因此，他提出以“类型学的历史化”、“差异性建构”和“谱系学研究”给予对象的描述以社会文化环境与研究的历史过程的双重语境化，进而勾勒了描述、比较、再描述、再调整的四个比较研究环节。如此动态反思的研究进路，或与科学对定论的追求不同，而更像是一种艺术，“一种运用知识进行调解和重述的富有想象力的批判活动”，“一种跨越差异性‘鸿沟’的戏法”①，这也是本小节为何取用金白莉·帕顿和本杰明·雷依主编的这本有关比较宗教学研究论文集的书名《巫术的踪影》作为小标题的真正原因。

那么，如果我们暂时悬置有关“萨满”的“泛”、“狭”之议而从实地考察的资料说起呢？当我们将前述跨地域“巫乐”考察中执仪者及其身份、执仪过程、执仪器具（包括法器、乐器）、执仪者装束、执仪目的、功能，以及执仪与音声关系等条目进行梳理的时候，我们其实就穿梭在“差异性”和“相似性”的“上下—左右—前后—内外”了②。

就细节，可如广西靖西壮族的mot，一生要进行三次“戴帽”（类似晋级的加冕）仪式，其确认最高级别身份的头饰象征是一只别在“帽”（头帘）上的蝴蝶。如果我们仅仅以“飞翔”之生物联想到北方萨满头饰上缘缝着的鸟（雕号、鹰等）羽，那可就难免于“巫术”的触染了③。但如果我们继续追究蝴蝶和羽饰在其各自文化中的定位和意义，其是否存在演化、替代和不同的地方文化解释和重构的脉络，并自省于我们如何通过对资料的挖掘和论证而使其变得有意义，我们可能就进入了关系的探讨，开始了“戏法”中富有想象力的“发明”。

就法具，再如法（乐）器的使用：北方萨满最具特征的是鼓，而mot却使用铜盘、铜链。透过此差异性，我们在考察中分别获得其功能相似性的资料，即具有神奇魔力的运输工具。尼山萨满用鼓渡过阴阳分界处的“红河”，“依姆钦象征着舟船或勇猛的飞禽……还是一匹所向无敌的神马”④；埃文克—鄂伦春人的萨满鼓用于“运送”萨满在星体恰勒鲍恩上跳神时得到的灵魂，和在举行祭鹿仪式与狩猎仪式时得到的驯鹿与偶蹄类野生动物的灵魂海扬（在这种场合，神鼓象征的是鹿的形象），而在将灵魂穆戈迪经图涅河“渡”往

---

① 金白莉·帕顿、本杰明·雷依：《巫术的踪影：后现代时期的比较宗教研究》，第6页。

② 王铭铭：《民族志的四对关系》，载曹本冶主编《大音》第四卷，文化艺术出版社2010年版，第201—222页。

③ 此外Mot的“帽”与萨满之帽，都能覆盖或半覆盖面部（尤其是眼睛），其作用就是遮蔽“阳世”之看，而能“神视”。如［苏］Э·Л·里沃娃提供的楚雷姆人的萨满头巾应当象征萨满的“透视”能力，象征萨满与外行人不同，能看到别人看不到的东西，听见别人听不见的声音，能预测未来。见孙运来译《萨满教起源研究资料》，载《萨满教文化研究》（第二辑），天津古籍出版社1990年版，第58页。

④ 刘桂腾：《中国萨满文化——以东北阿尔泰语系民族为例的地方性叙述》，中央音乐学院出版社2007年版，第47页。

布尼（阴府）世界时，神鼓还在起着船或木筏的作用[①]。中国境内的赫哲族、鄂温克族萨满的鼓、蒙古族“博”（büge）的鼓亦都有此功能[②]。而壮族mot的铜盘、铜链也是行走于无形巫路的“坐骑”。接着的问题依然交错在相似性和差异性之间。首先是铜盘及链与鼓的关系：替代？遗落？影响？独立起源？还是另有他因？就“器型”的研究来说，国内萨满鼓类型学及其文化象征意义的探讨已经积累了较为丰硕的成果[③]。中越边境壮族“巫乐”中的铜响器虽尚未形成集中探讨，但根据笔者调查，其使用则依据不同的支系而有不同（如布偏、布土、布傣仅用铜链，布央同时使用铜盘和铜链），但作为“运输”工具，皆认其为马[④]。靖西一带布央的铜链分别由一根短链和数根长链构成，短链象征马尾，上坠一个中空的小铜铃象征马头，长链的数目即拥有马的数目。马匹的数量代表mot的级别，如第一次戴帽为3条，第二次为7条，最高级别为9条。每条链子由12个铜圆环串联而成，象征12个月。而龙州布傣的铜链又由一个大铜环下缀6串铜链组成，每串缀有6个小铜环和3—6个铜制小铃铛。大环表示统帅，36个小环表示36个将军，铃铛表示兵马。如果熟悉北方萨满响（乐）器的资料，也许已经可以令人产生一些触染性的联想了。但这不是本文的目的。笔者想提示的是，如果说存在着某种替代或观念上的影响，即便在北方，也已经有西伯利亚楚雷姆河突厥人的独特萨满法具“泰姆”，作为代替神鼓的一种类似哗啷棒和响铃的物品[⑤]。不同民族响（乐）器选择的背后，隐藏着何样的文化选择和历史过程？就“差异性建构”来说，除了“运输”，从已知北方萨满鼓的功能来说，还有鼓上的绘饰体现出的宇宙象征、祈请和召唤神灵，并控制各种精灵以驱魔逐妖。那么，我们在壮族看到的民族志资料呢？在布偏的“天婆”使用的响（乐）器那里，除了被称为“马子”的铜链使用，还有（1）无品拨奏的弦乐器“天琴”（鼎叮）。其天琴通体绘有龙、凤、太阳、玉皇帅印、水波纹、代表天婆的持刀小人，琴头嵌有四方小镜，曰照妖镜。琴筒为半球形，多用葫芦壳制成，并因葫芦肚大口小，便于收捕妖魔。而鼎叮本身源出“天仙”，因此弹奏此琴的一个最重要的功能是祈请神灵降临。（2）直径约5—7厘米的金属铃，用于请“祖公”（又称“祖师”，实为执仪神），起到为祖公引路的作用。（3）彩扇，扇动彩

---

① ［苏］A·и·马津：《埃文克—鄂伦春人的萨满教》，孙运来译，载《萨满教文化研究》（第二辑），天津古籍出版社1990年版。

② 参见刘桂腾：《中国萨满文化——以东北阿尔泰语系民族为例的地方性叙述》，中央音乐学院出版社2007年版，第109页、第255—256页；杨玉成：《蒙古族科尔沁萨满仪式的象征及其音声》（手稿）。

③ 可以集中参见刘桂腾的系列研究，以及中国少数民族非物质文化遗产研究系列之萨满文化丛书。

④ 布央的mot强调铜盘和铜链的一体性。链子为马，盘则是马槽或马的驻地，也是其“执仪神”（祖师）的落脚地。

⑤ ［苏］Э·Л·里沃娃。有意思的是，泰姆是一柄长25—30厘米的小铲，在小铲的最宽部分用一个金属弧形柄固定着一些铜环或铁环，而类似的响器亦有满族的哈尔马力神刀。

扇，能调动百万神兵。①

如此等等，器之不同，功能相似。我们可以从形态的差异性中看到音声运用在制度上的相似性，并期待一种包括鼓和其他响（乐）器的整体比较研究，再从其具体的“地方性意义”开始文化象征的发掘和历史脉络的追问，以成“谱系学”（genealogy）的研究。这也是笔者为何暂时悬置有关萨满“泛”、“狭”定义的根本原因。在笔者看来，过于专注某种信仰或宗教文化的纯粹定性和区别，如制度的、弥散的，本土的、外来的，中国的、外国的，大传统、小传统，难免忽略历史过程中文化之间的互渗互融。即便在北亚萨满的研究中，其萨满概念本身就包含着多义性［如日本学者赤松智诚所说，布里亚特的萨满教，本来就是由各种异民族（通古斯和突厥）的宗教制度交错而成的］。与其抱着一种形而上学的本质主义定义，不如从谱系的考掘出发，在差异性和相似性中顺藤摸瓜，彰显历史对象内部所蕴藏着的来自“他者”的成分，尤其是中国这块在陆地与海洋疆界拥有最多相邻国度与文化的特殊大陆上，其多元的文化构成，反思原有的虽然不多，但却承袭自民族学界“分族写志”传统的作业，以及近年来的大量个案研究，我们不能不考虑音乐民族志撰写中的关系主义关怀，以及构成仪式音声研究对象中多种宗教、信仰及宇宙观在历史过程中的交错并存与演变延续。此外，笔者认同的关系主义视角，并非为了同源性的比较。文化的多元性亦并非没有相互呼应的认同可能。

2010 年，笔者在南京召开的中国传统音乐学年会上曾就“萨满文明”的音乐学研究与刘桂腾互有对话。桂腾君以不同形制的鼓的形态学比较切入，逐渐深入其文化内涵。尤其是在抓鼓与单鼓的比较中突破性地将国际学界的萨满鼓研究从北纬 45 度南移至北纬 40 度（我认为这个纬度还可南移②）。其中关于汉军旗“烧香”中的单鼓以及科尔沁地区有别于其他地区蒙古族的抓鼓而采用握持型单鼓的研究，事实上已经切入了多元因素的互渗。2011 年在上海召开的第二届“中华本土文化与仪式音乐研究国际学术研讨会”上，笔者再次与他讨论是否可以以某种制度性展演或制度性的音声属性作为比较方法的平台？他的谨慎我非常理解，因为“鼓”或者其他响（乐）器确实是可以扎实依凭的物质形态，而其他元素的考量则因为信仰仪式本身蕴含的深邃传统，如无本土语言的功底，谈何容易。然而，我还是想要尝试。尤其是在 20 世纪末以来，音乐民族志方法的运用，以及“本族”学者队伍的扩大，这种扩展应可尝试为之。

---

① 孙航：《原始祭仪中的天籁之音——壮族（布偏）“天乐”研究》，中国文联出版社 2002 年版，第 18—19 页，以及笔者在布土、布傣人中的采访。

② 不包括因清朝据京畿地区而有的移徙。而在四川羌族巫师“释比”既用握持双面羊皮鼓，亦用抓持型单面宽沿皮鼓，彝族女性巫师“苏尼”亦使用抓持型单面皮鼓。而蒲松龄《聊斋志异》第十一卷中亦有跳神章节：“济俗：民间有病者，闺中以神卜，请老妪击铁环单面鼓，婆娑作态。名曰‘跳神’。”

第二节　执仪者的身份特质与性别

虽然尚无学者正式提出仪式中音声制度的研究，但在近年来仪式音乐研究的田野民族志中已有不少学者实际上涉及了这个问题。如2010年出版的曹本冶主编的《仪式音声研究的理论与实践》中，曹本冶、杨晓、萧梅、周凯模等人的个案与比较研究①，齐琨在2011年出版的《仪式空间中的音声表述》②，红梅的《呼伦贝尔巴尔虎蒙古博“图根·塔嘿乎”仪式音乐考察》③都在“音声声谱”或音声与仪式“同型同构”的梳理下对音声类型与仪式结构以及场域中神—鬼—人之间的对应研究中，总结出了一些带有制度性的音声属性。但本文暂不涉及制度性音声属性在“巫乐”中的讨论，仅就巫仪中两则制度性展演，先探讨“执仪者身份特质与性别”（即本文），再论“歌路”（另撰专文探讨），来接续前述以“巫乐”比较切入“萨满式文明”的话题。

如同前述，与萨满一词类似，汉语中的“巫”其指称无论在文献还是口碑皆形形色色。这说明“巫”的角色在中国历史上有不同的衍变，其概念的内涵亦存多样性。尽管有学者因相关三代古巫的文献记载并未见作为萨满主要特征的迷狂技术和状态而指出三代古巫与一般所谓巫师及萨满是不同的。④但是，由于前述联系性的宇宙图式之考量，笔者暂且先以田野考察资料为进路，将本文之“巫”与学界对“萨满”研究的一般认识并置。

要涉入“巫乐”的制度性展演，首当其冲的是执仪者身份特质与其“性别”，故本文讨论的对象取域于其本事而非地域限定⑤，即能够凭借与己身一体的“神灵”以执仪，并在执仪过程中伴有动态的意识转换，进而代神立言，沟通天人者。其身份表征最重要的方面是其“神”“人”格的双重性。也就是说，人不能直接与“天”或神灵打交道，而需要依靠“巫”这一与神有着特定关系的身份特质来实现。这一身份特质就是：（1）以己体承载“神”降，进而以神—人格的双重身份完成仪式⑥；（2）此凭灵之巫者，并非一般的

---

① 曹本冶：《上海南汇、浙江舟山大洋山、江苏太仓（丧葬）仪式》、杨晓：《音声声谱、天人关系与社群结构：以南侗正月祭萨仪式为例的理论实践》、萧梅：《“缘身而现”：迷幻中的仪式音声》、周凯模：《西南彝语支民族仪式音声“再研究”》，均载于《仪式音声研究的理论与实践》，上海音乐学院出版社2010年版。

② 上海音乐学院中国仪式音乐研究中心系列丛书之一，文化艺术出版社2011年版。

③ 见曹本冶主编：《大音》第三卷，文化艺术出版社2010年版，第119—150页。

④ 陈来：《古代宗教与伦理》，生活·读书·新知三联书店2009年版，第51页。

⑤ 既此说明，则后文所涉巫字，不再加注引号。

⑥ 伊利亚德将“降神”与“附体”相分别，后者为无法成功地控制和管理精灵才被附体的“异常的萨满”。但其认为能够羽化成仙的道士，才是“神飞”与“灵魂周游”的“真正的萨满”的观点，笔者却不敢苟同。参见张亚辉：《萨满式文明：从巫的延续看“多元一体格局”》，载《中国人类学评论》第17辑，第94页。

“通灵”者（如仅仅为特定条件下或不由自主地被过往神鬼或其他魂灵附体者）①，所谓巫者，皆有自己归属的神灵②，即其“同体”的守护神（guardian spir - its）。它们是巫者得以出游另一个无形世界“神视”或“神听”的保证；（3）巫或萨满的产生，往往是这些守护神所拣选的，俗称为神选或“神抓”，因而巫在接受神选之前，总要饱受折磨，即经历所谓“巫病”；（4）巫的守护神并非只有一位，它们有些以世系的祖师出现，有些以自然或动植物神灵出现；（5）除了守护神，巫还拥有各种来自于特定魂灵转化而成的辅助神（auxiliaryspirits 或兵马），并操控和支配这些精灵以执仪；（6）在执仪中通过其守护神与辅助神与其他天地神灵沟通，及与邪恶打交道。

此外，其“半神半人”的双重性亦可见之于萨满来源的种种神话与传说：比如蒙古族萨满信仰中最高神灵长生天的坐骑是宝木勒（bagumal），而宝木勒是由天女和人间男子所生的第一个蒙古族萨满③。布里亚特蒙古人的神话中说，腾格里神为了解救人间的苦厄，派一只神鹫下凡，神鹫请求腾格里赋予它语言，以让人们听得懂它所说的话，并请求赐给布里亚特人萨满。腾格里告诉它，它降到地上时，第一个看到它的人就应是萨满，神鹫应予他昏迷技术和萨满能力。当神鹫飞到地上看见一个女人在树下睡觉，神鹫便和她结合，并生下第一个儿子，成为第一个萨满④。在满族神话《天宫大战》中，女神阿布卡赫赫在众神的帮助下战胜了恶魔耶鲁里，成为一位永远不死、不可战胜的穹宇母神。她派神鹰哺育了女婴，使她成为世上第一个大萨满。而在凌纯声收集的赫哲族“一新萨满”的故事中，萨满在“布尼”道遇到第三道门的难关时，摇身一变为“阔里”（神鹰）腾空而起，飞进城门（该民间亦有关于妇女在战时大多能变为“阔里”征战空中，而少见男子能变的传说）⑤，如此等等。笔者在中越边境壮族巫乐考察中，虽暂未收集到此类天神与人同生“巫”者的神话，但其“巫”却要在其成为“巫”者的“戴帽”或“度身”仪式中重新“诞生”，且其巫死后并不与人死同一去处，而自与其巫系祖师同在，或再行转世⑥。

由此，本文之巫是能执仪的巫，而非仅仅附体传喻的灵媒。而其执仪，是依靠守护神

---

① 如陕北笔者在陕北求雨仪式音声中记述的那些抬“神楼子”的“马脚”，或广西壮族、云南花腰傣族等族群中“摇月姑”或“跳月”仪式中的附体现象。

② 比如壮族的 mot 或“天婆”的“祖师（公）”世系；蒙古博或渥都干（idugan）的希图根（itügen）；果尔特人的（赫哲、那乃）“谢沃”或“爱米”，甚至花腰傣“雅嫫”的“批”；哈尼族“尼玛”的“摩咪”；彝族“苏尼”的“阿莎”等等。

③ 这与萨满是其希图根的坐骑——曲律（hülüg）一样。

④ 乌丙安：《神秘的萨满世界》，上海三联书店 1989 年版，第 212 页。

⑤ 参见《尼山萨满传》，第 47 页。

⑥ 张亚辉在其文章中指出，所有这些萨满起源的说法全部都独立于他们各自的造人神话，萨满在宇宙论上就不是和人一起产生的。（张亚辉：《萨满式文明：从巫的延续看“多元一体格局”》，载《中国人类学评论》第 17 辑，第 100 页。）

的引领才能通达无形世界，沟通人神。古汉语文献中的相关描写虽然在叙事方式上与近当代的田野资料不同，并多见于古巫的字形考证，但我们并非不能觅得其踪。比如《九歌》中再三出现的“靈”字，灵皇皇兮既降（《云中君》），灵之来兮如云（《湘夫人》），灵之来兮蔽日（《东君》），灵何为兮水中（《河伯》）等等。朱熹不同意东汉王逸在《楚辞章句》注“九歌”中之“靈”为巫，他认为“旧说以靈为巫，而不知其本以神之所降而得名，盖灵者神也，非巫也”[①]，并在《楚辞集注》中注“靈”字为“谓神降于巫之身者也”，“神所降。楚人名巫为靈子。若曰神之子也”。[②] 日本学者藤野岩友从字形考证，认为：朱子以靈字第一义为神，第二义为巫，但是从字形上看则正相反，第一义为巫，是神凭依巫，依巫而降，故生第二义——神[③]。根据田野资料，此神巫二义，确为神化身于巫，巫体现神者为靈。

与国外学者关注萨满其人的生理、心理特质不同，本文强调执仪者的身份特质，因其与巫“乐”直接相关。如前文所引《尼山萨满传》中，“尼桑萨满的神魂啮齿喻示”一句，即昭示了她所请的守护神是豪猪或鼠类的啮齿动物，而其“声”之呈现亦必然具其特征。在瓦尔德马·博格拉斯对楚克奇萨满的描写中，我们“听”到了各种丰富的声音是如何体现出进入萨满体内的“凯来特”神以及辅助神的：

> 其主要标志是出现了阵阵新的声音，这新的声音假想是凯来特所特有的声音……他歇斯底里地喊叫，并变换音调发出奇怪的拖长的尖叫声……他常常模仿各种假定是他的专门助手神的兽和鸟的声音。如果某萨满……没有口技家的能力，凯来特就开始歌唱并用他的身体击鼓。唯一的区别在于音色方面，此时发音刺耳而且不自然，好像他变成了精灵。……在其他萨满身上，“凯来特”则是作为“体外之音”而突然出现。……我听见表现为回声的谈话声。它如实重复一切闹声和叫喊……在大多数情况下，口技表演一开始就具有戏剧的特征。许多“精灵”接连登场。他们向萨满讲话并相互交谈，寻机吵架，辱骂，相互斥责。毋庸赘言，一个时间只能有一种声音，因此，就是最紧张的对话，也包括一套一个接一个的插话。[④]

---

① 朱熹：《楚辞辩证·九歌》（卷上，第十八页），引自《钦定四库全书》（电子版），原文无标点。

② 朱熹：《楚辞集注》，蒋立甫校点，上海古籍出版社2001年版，第32—33页。

③ ［日］藤野岩友：《巫系文学论》，韩基国编译，重庆出版社2005年版，第12页。

④ 《萨满教的内室仪式表演》，原载博格拉斯《楚克奇人》，见鲍亚士编《玉素普北太平洋探险队》第七卷（《美国自然史博物馆纪念论文集》第11卷，第2、3部分；中文译者于锦绣，载史宗主编《20世纪西方宗教人类学文选》，金泽、宋立道、徐大建等译，上海三联书店1995年版，第657—658页。

此外，由于不同的守护神和辅助神，其体现的方式还包括了各种各样的形体（舞蹈）表达。如吉林九台尼玛查氏（汉姓杨）老萨满杨世昌老人说：

> 我们家族的萨满最多，有名望的达36位之多，每铺神降神和附体，都有十几个动作和舞式。还有披饰、彩带的舞蹈。夸张地讲，每一位神都有独特的舞姿，是每位神的代表，不用报号，只要降神舞姿一出现，就知道哪一位尊神降临了。所以每一个动作、每一个舞姿，必须做到家，不能有半点马虎、差错，甚至应付的样子，神不答应，族人也看惯了，一看就知道是假的，也不会饶你的，萨满良心也不允许。每位神灵舞蹈姿势变幻多端，36位大神应该有数百个舞蹈基本动作和样子。①

王国维在《宋元戏曲史》第一章中释“靈”曰：“楚辞之靈，殆以巫而兼尸之用者也。其词谓巫曰靈。盖群巫之中，必有像神之衣服形貌动作者，而视为神之所凭依。故谓之曰靈，或谓靈保。云云。至于‘浴兰沐芳’、‘华衣若英’，衣服之丽也。‘缓节安歌’、‘竽瑟、浩昌’，歌舞之盛也……是则靈之为职，或‘偃蹇’以像神，或‘婆娑’以乐神，盖后世戏剧之萌芽，已有存焉者矣。”本文暂不论“尸”②，王国维以戏曲考的立场，故站在扮演的角度看巫仪之祭；如果还原至巫仪立场，则非“扮”也，而实然也。只是在此巫仪之中，我们看到了执仪者之间的不同角色，如凭灵之巫与事神之巫的不同。它正与本文开初提及的大神、二神，以及萨满及其助手相关。在这里我们逐渐看出执仪者身份与巫仪展演的制度性关系，它们之间的相同与不同，内含着种种尚未摸清的历史关系，因而可为田野个案中巫乐谱系考察关注的范畴。

与执仪者特质连带的问题是“性别”（gender），过往的研究亦众说纷纭。我们可以从许多古代文献中看到女性与巫的关系，耳熟能详的就有许慎《说文解字》中“女能事无形以舞降神者也”，以及相关萨满的汉语文献南宋徐梦莘《三朝北盟会编》中“珊蛮者，女真语巫妪也”③。民间称巫者亦多以“婆”、“娘”或依各种方音称谓加女字偏旁载之，文献亦然（如《汉书·外戚传》中的“靈”）。基诺族的巫师虽为男性，但其成巫的前提除了“巫病”神选之外，还要与鬼女结婚，并在其居室门的前梁上放置“婚礼”之后成为鬼女房。其死后亦与一般村民死后的归宿祖先鬼寨不同，而

① 富育光、赵志忠编著：《满族萨满文化遗存调查》，民族出版社2010年版，第92页。

② 关于“尸”亦众议杂陈。笔者认为神降于“尸”或其他祭物，或有不同类型的祭仪与执仪者，可另当别论。

③ 徐梦莘：《三朝北盟会编》卷三，第21页。

是归宿于“巫师女鬼寨”。但是，在资料中我们同样可以发现男性的巫者，如“觋”[①]；如田野考察资料中西伯利亚至中国北部突厥、通古斯、蒙古民族中所多见的男性氏族萨满，这些男性氏族萨满可以主持如祭天、祭敖包等仪式，而女性萨满则多司招魂治疗等职。

学界在此问题上约有三种意见：一是从起源及先后关系认为以男性为主的氏（家）族萨满，或反映了一种伴随社会发展的萨满主体的性别转移；一是从生理特性认为从古至今女巫在萨满教中占有重要地位是尽人皆知的事实，这种地位和女巫的发生缘由，在于妇女特有的神经的和心理的非凡性；再就是部分延续生理特性的视角，并认为抛开母权或父权制度的有无及其先后关系等不谈……萨满教的两性问题，从根本上说，与其归结于性别关系，不如归结于每个人的人格特质和能力强弱……在某些北方民族当中……恐怕不能承认女巫先于男巫存在及其特殊地位。[②] 笔者认为，上述三种意见各有其理据，它们正是学术讨论因不同的问题意识而精心挑选其建构资料和理论预设的结果，其所使用的资料并非没有交叉和相关，都值得我们从中再度钩沉。比如性别转移说关注的是所谓个人萨满和家（氏）族萨满的区别，这既与某些宗教史研究中巫觋宗教、祭祀宗教和礼仪宗教的论述相涉，包括史料解读中“民神杂糅”、“民神异业”、“绝地天通”的历史辨析，又与当代田野考察资料如蒙古族博（男）和渥都干（女）的区别极为相似。表面的两类萨满，后面可见祭仪的类型，而祭仪的类型与族群、社会、历史、文化不无关系，我们不能因为某些假说被批为“速断”而放弃深入；而所谓个人的人格特质和能力，亦非毫无制度的约束。个人萨满为何必与女性相关？什么是主持祭天和祭祀敖包的男性萨满与多为主持招魂驱鬼的女性萨满的核心区别，它们又与所谓“公领域”与“私领域”的祭仪划分关系何在？关键的问题在于这种将人格特质与性别联系的观念内含了何种历史过程及社会文化的认同？

笔者曾经在田野考察中特别关注了靖西壮族民间信仰中的巫（mot）、道关系。从执仪者性别来看，其巫的社会性别皆为“女性”，即便有男巫（mot da），其在执仪中的着装亦与女性执仪者无异，而其道公却又仅为男性。在当地的信仰系统中，这两类执仪者都有祖师家系，亦一定会有继承者。但在道公的系统中，从未有女性的记录。也就是说，一个祖上有道公的家系，如果继承者的命运降临在女性身上，她也不会去做道公，只能做魔婆。其传承如图 4-2-1 所示。

---

① 本文不讨论“在男曰觋，在女曰巫”仅为性别差异还是两类不同巫者的问题。

② ［日］赤松智城：《萨满教的意义与起源》，孙文廉译，载《萨满教文化研究》（第二辑），天津古籍出版社 1990 年版，第 40—41 页。

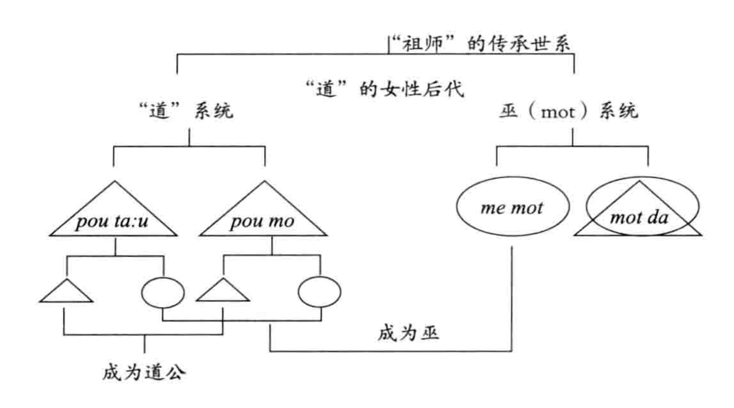


图4-2-1 "祖师"的传承世系[1]

而在执仪过程中的身体运用和歌唱方式方面，则mot与道最大的不同即前者能够依凭其祖师神以及兵马的力量，而有"闭眼之视"，行走"阴间"，后者则依据经书和符咒等道术来执仪，进而形成了靠嘴的"口头"和看书的"文字"两大执仪表述类型（如表4-2-1所示[2]）。重要的是，mot歌唱的即兴与源源不断，是由其凭灵和出游阴间的情形而变化的。因此，mot在祭仪过程中的身份因不同的凭灵而变化；而道公"一旦学完了'十八般武艺'，承继下经书符，那么无论赶鬼、除病、造屋择日、看八字、解关、超度亡灵、打醮，他都一如既往按文索骥，在既定的仪式中施法行术，并且保持'人'的身份，而非'半神半人'"。

表4-2-1

属性 / 执仪方式	道体系	魔体系
力量来源	科仪符咒	凭灵
表达方式	道公看书	魔婆靠嘴
语言运用	西南官话	地方土语
歌腔使用	多为道教经腔	多为山歌音调
身体表达	阳：不闭眼	阴：没有脸
唱诵内容	据本运腔	凭灵即兴
唱诵内容	角色稳定	角色变化
文化关系	外来本土化	本土吸纳外来

除了靖西的mot，从广西的宁明到那坡，都有类似的巫者，而笔者亦在苗族的"仙娘"考察以及西南少数民族的资料梳理中看到相似的情形。然而，当我们把目光拉回到本文开

① 图中三角形为男性，圆圈为女性。pou ta：u和pou mo分别为当地的两类道公。

② 此表原载笔者《"缘身而现"：迷幻中的仪式音声》，载曹本冶主编《仪式音声研究的理论与实践》，上海音乐学院出版社2010年版，第349—350页，本文略有修改。

初越南"上童"的仪式片段，其主祭者亦多为"女性"①，但在执仪表述上，mot 为祭仪音声的主要承担者；"童"则仅为部分祭仪音声的承担者。其中的变化在于，"童"仅承担附体凭灵的任务，并用身体动作表达之。而对其凭灵状态和附体的"音乐"表述，需要其他的司祭者（chau van）来完成，如同满族萨满"大神"、"二神"之"跳神"与转谕（或祝）。

这是一个非常值得琢磨的现象。mot 与道，"童"与"嘲文"，其关系显示出"女性"为巫，男性为司祭者；女性依"口头"（包括体态），男性有文字。"上童"仪式中，chàu văn 之所以由男性构成的重要原因是其歌诗所据为文字文本，而这些乐队的成员，也被称为祭司（priest）。也就是说在男唱女舞的性别表述背后，是文字与口头的关系。接着再看笔者在中越边境的巫乐调查，在一般讨论"鼎叮"（天琴）的研究，作者都持"做天"乐器之见。但同为"做天"，其执仪者却有不同。在宁明的壮族支系布土和防城的布偏中，使用鼎叮的是同样为闭眼之视（听）的天婆，她们是在凭灵出游中执仪和传达神谕的，没有"书"。而在龙州布傣以男性为执仪者的"苿"（bəː）② 那里，虽然亦用鼎叮，但其传承却可分为命中自带（但与前述由守护神所为的神选不同）与家族传承。执仪中皆使用借汉字拼壮音的方块字"经书"③，且在执仪类型上多为求福祭祖，一般没有出神或迷幻现象④。在这个例子中，男性执仪者"获得"的"文字"与"失去"的身份特质，是需要关注的重点。

为了更清晰地看到这一现象背后的问题，我们不妨把视野投向东亚日本和朝鲜半岛。

2011 年 9 月，笔者因赴"东亚人类学研讨会"参访了日本奈良神道的春日大社，神社特别安排了"神乐舞"展演。对于初次接触神道教的笔者来说，当"巫女"（御子）手持神乐铃作祈神舞蹈时，那种招式移动于静态和呼吸的内敛令人联想到雅乐。然而，当神女将手中所持以 3、5、7 数字环圈坠饰的神乐铃祭出之时，令人不由得直接联想到萨满信仰中的宇宙树。鸟居龙藏在《满蒙古迹考》中不就描述了金时的女真萨满"行此仪式时，一

---

① 与壮族的 mot 一样，"童"亦有生理上为男性者担任，但"男童"在执仪中亦扮女装。类似的情况在古代文献中亦可见。如《太平广记》卷第 283（巫・许至雍）："至雍闲游苏州，时方春，见少年十余辈，皆妇人装，乘画船，将谒吴太伯庙。许君问曰：彼何人也。而衣裾若是。人曰：此州有男巫赵十四者，言事多中，为士人所敬伏。皆赵生之下辈也。"又，张亮采《中国风俗史》第四编第十三节《淫祀与巫觋》中就湖南衡州巫俗的描述："随晚用巫者，鸣锣击鼓，男做女装，始则两人执手而舞，终则数人牵手而舞。"东方出版社 1996 年版，第 202 页。

② 或疑为文献中同音读的魓。清代唐景崧曾在其《请缨日记》（1886—1893）中记载了他于光绪九年癸未（1883）二月初五日记载："偕卉亭（黄桂兰）、（蔡）冰鉴渡河入谅山城，答拜各官。梁辉懿（越南谅山巡抚，原籍广东）留饮，撰丰，得中华味焉。席罢，唤魁婆唱曲。越俗好鬼，延以治病，席地列米盆，焚香起舞，摇铜环峥峥然，有挥弦者如月琴，又见牛尾一弦琴。"原书辑于《中国近代史资料丛刊・中法战争》第二册，第 67 页，转引自顾乐真《越南民间宗教——母道教琐谈》，《民族艺术》1995 年第 4 期。

③ 比如《密符法》、《吹香》、《恳塘》、《求务》等经文。笔者在板送屯采访中还见到了一本疑似"喃"字的经书。

④ 据板池屯的"苿"师李金政说，他们可以在仪式中施法让他人附体，自己并不附体。

人在旁敲大鼓，巫女手中持铃，舞踊于神前”①？当然，神道教与巫有着千丝万缕的联系，包括其所崇拜的女神天照大神。春日大社的巫女乐舞，有着特别的历史传统。而就在这仅为祈神奉献，已然非等待神降附体的神道乐舞中，我们同样在巫女面神所向的右侧看到两位男性乐师（神官）席地跪坐，分别吹奏横笛并吟咏神歌。同样，在他们的面前摆放着乐谱。这是一种“圣化”或“和化”、“雅乐化”的巫乐，还是与巫乐有着渊源的神道乐？②这个问题虽然不是本文的论题，但我们在展演形态上却看到了神乐舞与前述越南“上童”仪式中的某些相似性。不同的是，那仍保留了祈神功能的又被称作“祝子”的巫女却只是一位受训了的“常人”。

韩国萨满的巫堂，其巫分为降神巫与世袭巫③，前者即本文所谓在意识转换状态中宣谕神启的巫④。其主要为女性，执仪（gut 或 kut）时，使用扇子、铃铛以及神刀、叉、五色神旗等法器，并跳接神巫舞（前后左右上下跳动），唱诵巫歌，在进入附体状态时，以第一人称宣谕。期间，有乐队奏巫乐，主要乐器为杖鼓、铙钹，外加大笒、筚篥、奚琴等⑤。其中杖鼓用于巫舞与巫歌的伴奏，铙钹仅用于巫舞。与越南的“上童”比较，降神巫亦频繁地依据凭灵之神而更衣换装，但在音声表述上，则承担了巫歌和巫舞的部分，而伴奏乐队却并不承担司祭的功能，也不使用乐谱，乐工性别亦无特别限定（以女性为主）。

如许性别问题在是否拥有“文字”或“灵降”的纠缠上，似乎真的展现出一幅分工的图景。

就韩国巫堂来说，原来的女性降神巫执仪多为站型 gut（能舞），但后来在大田、忠南一带又出现了以读经为主的男性“经巫”，亦被称之为法师，他们执仪时面神堂而坐，敲打铜锣与鼓诵经，所谓“设位说经”⑥。此类经师或经客在日据时代即有记载，并与古代的“盲觋”有关。与降神巫执仪重点在祈请和待侍灵降不同，读经师的重点在根据经文驱逐邪鬼。而在 20 世纪末，出现了 1 名读经师与多名女巫一起举办 gut 的情形。根据调查，此地女巫和法师的比例是 9∶1，后者比例虽小，但却扮演了重要的角色，并将附体的站立巫舞，改为了读经的坐诵⑦。以笔者的取域来说，经师或者“世袭巫”已不在本文所谓“巫”的范畴。他们是以“人”的身份与神鬼界沟通的执仪者。那么经师与巫的合作关系，

---

① 鸟居龙藏：《满蒙古迹考》，陈念本译，商务印书馆 1933 年版，第 171 页。

② 遗憾，当笔者专门就此事咨询春日大社的神乐教坊时，其司事神官明确答复，神社乐教不对外，尤其不能传授给外国人士。但据同行的日本大阪民族博物馆人类学家中牧允弘教授说，神道乐舞的确渊源于萨满。

③ 所谓世袭巫，则为司祭，称为“丹骨”。

④ 两类巫以地域划分，在韩国中部以北地区，主要为降神巫。我国延边的朝鲜族中也为降神巫堂。

⑤ 全罗道一带的巫堂乐种还使用唢呐。

⑥ 所谓“设位”，即以剪纸设阵，以网邪魔。

⑦ 相关此经师与巫关系的资料，引自韩国檀国大学金仁淑博士的调查报告《韩国大田、忠南巫的特征》，台北“中央研究院历史语言研究所”《巫者的形象：以韩国、台湾与中国之巫者为主的比较研究》研讨会（打印稿），2003 年 8 月 22 日发表。

令人不由得联想到前述巫、道之间的合作执仪。只是当我们在并置那些相似性的资料的同时，看到更多的是其分工背后包含的种种因历史文化而产生的差异性。回到韩国大田、忠南资料中的现象，金仁淑总结了韩国学者的各种观点，即认为其中既有该地民众因经济原因难以承担京畿地区站型 gut 所要求载歌载舞的“十二套祭”，久而久之在美学上偏向于举止较为安静并服装整齐的坐型读经师；又有因太平洋战争、朝鲜战争的社会动荡导致的人口迁徙，产生了对站、坐巫仪的合作需求；还有因此地有一座形似金鸡抱卵升天状的鸡笼山，朝鲜太祖李成桂原计划建都于此的历史地理原因。又正是因为朝鲜巫堂主要的山神信仰，鸡笼山成了各色各样的“巫者”朝圣的地方，故产生了混融的现象。然而，笔者仍不能满足于这些诠释。回到巫、道合作的议题，在广西凌云，民间就巫、道之间有“绳路靠巫婆，符法看道公”之说，其“绳路”指的就是傩禁（巫）以歌调行走“阴世之路”，而道公以行使科仪符咒来执仪的区别。同在广西田阳，民间还以“傩麽坐傩禁，傩禁坐傩道”的壮族俚语，区别出麽、道和禁三种执仪者。其“坐”（借汉字取读音）为借助依靠之意，整句话的意思如果以“办案”来比喻，则禁（民间称谓的巫婆）是负责在阴世侦查，并探明线索的；公是通过线索找到被盗物品（赎魂）的；而道公则是去捉拿盗贼，彻底销案的①。因此，相关性别与分工的谱系学追究，还当有更为深层的内涵。

就附体迷幻仪式中的性别讨论，西方学者的核心话语大多围绕着两性之间的权力关系，并由此权力关系延伸至仪式空间的区隔和仪式种类的限制。其中比较引人注意的是刘易斯（I. M. Lewis）以男性主导的公开的仪式作为中心仪式（central cult），它代表传统的部族道德；而女性附体仪式则属于私领域及边缘仪式（peripheral cult）。在他看来，这种中心与边缘的区别亦被视为一种性别战争，妇女附体是一种以迷幻为策略的性别上的反抗和对边缘性地位的补偿②。当然，刘易斯的理论遭到了来自女性主义的批评，即其妇女附体的边缘性或外围性看法仅出于男权的视角。西方学者围绕性别的论争，更多的是出于社会、历史、道德、政治、意识形态。然而，巫所呈现的性别现象，仅仅在于性别吗？如果我们止步于性别的话题，纠缠于边缘的—制度化的；外围的—中心的；反抗的—控制的关系，那么巫的展演形态所能揭示的内涵就将被扁平化。范根纳普曾指出，圣与俗的对立，在人世间实际上是比男女差异还要长期存在的和严格的根本差别③。如果他的观点为两性观的讨论添加了宗教学之于社会的超越维度，笔者还想继续接着提问，对待人世间的圣与俗，巫系文明给予了非对立而联系的实践。巫的身体特质决定了她与“神灵”的关系，决

---

① 此处的禁，与本文集侦查与赎魂于一身的巫，尚有差别。

② Lewis, I. M (1966) “Spirit Possession and Deprivation Cults”, in *Man*, New Series, Vol. 1, No. 3 (Published by Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland), pp. 307 – 329.

③ 参见其《转换仪式》，转引自［日］赤松智诚：《萨满教的意义与起源》，孙文廉译，载《萨满教文化研究》（第二辑），天津古籍出版社 1990 年版，第 37 页。

定了她的能力来源和执仪目的。其“闭眼”之视（听），可见“阳世”所不可见，其以“歌舞”传递无形世界的消息，正是其身处之世的需求。因此，我们在男性祭司与“女巫”表面上的执仪区别中，看到的不是对抗，而是一种合作和互补。

壮族人有一句俗话“阴安阳乐”，这是我们讨论执仪者性别当有的本体存在论立场。它显示出一个有形—无形，肉体—魂魄，阳—阴流转，相合相生“在世存有”（being - in - the world）的图景[1]。伊利亚德不也是这么说的：“他们‘看得见’各种精灵，可以上天与诸神相会，也可以入地与魔鬼、疾病以及死亡搏斗。萨满捍卫着整个社团的心灵整体性，这一基本职能之所以能够维系下来，主要是由于这样一个因素：人们获得了担保，当那些在看不见世界里的居民挑起危机的时刻，他们同类中的一员能够给予他们帮助。知道社团中的一员能看到隐藏的常人看不见的事物，能通报来自超自然世界的直接而明确的消息，这是何等的慰藉和快慰啊！”[2]

这正是通天之巫得以越过重重历史而延续的根本理由，也是我们在中国民间多元互渗的信仰体系中以巫乐辨析“巫”之流变的出发点。

（萧　梅）

① 本文暂使用汉语中的“神”、“鬼”或“阴阳”等术语，而在不同民族中，其相应于无形世界的不同术语实与汉语并不对等。如壮侗语族中的“批”，就不等于汉语的“鬼”。由此，转译本身就是一种谱系。至于巫与女性（阴）的指向性联系，则显然有着历史文化对观念塑造的影响。

② 伊利亚德：《阿尔泰语系诸民族萨满教及其历史渊源》，晏可佳译，载《域外萨满学文集》，学苑出版社2010年版，第215页。

附录一　论音乐与附体的关系[①]（摘译）

［法］Gilbert Rouget　著

魏育鲲　高贺杰　徐欣　吴珀元　译

迷幻的表征

萨满和附体[②]

虽然迷幻可以在世俗的语境中出现——我们也可以在本书第二部分关于阿拉伯的很多例子中看到——但是就世界范围而言它更多的还是和宗教行为紧密相连。因此，在这里我们将主要关注宗教行为中的迷幻。话说回来，迷幻发生的形式如此多样，表征（representation）[③] 如此多重丰富，如果一开始不在这么宽泛的范畴里作出一些大的区分，根本无办法将其与音乐——确切的说是任何东西，建立起联系。

所有人都认同，迷幻与宗教的两个方面："萨满和附体"存在着联系，对此我们有大量的事实可以证明。但我们亦将看到，音乐与萨满式迷幻的关联是一方面，与附体迷幻的关联是另一方面，这两种关联完全不同。这就是为什么我们首先要从背景开始对二者进行区分，如果不能划定讨论的范围，我们也就不能区别两者的不同。

萨满和附体有着太多的共同之处——特别是就迷幻状态而言——以致于他们之间的区别并不总是很明显。一些重要的学者，如米尔恰·伊利亚德（Mircea Eliade）[④]、德豪胥（Luc de Heusch）[⑤] 认为，界定两者之间的区别是非常重要的。相反有一些著名的学者，如刘易斯（I·M·Lewis）[⑥]，则主张界定两者之间的区别并不是最重要的，因为我们几乎没

---

① *Music and Trance: A Theory of the Relations between Music and Possession* 摘译，作者 Gilbert Rouget（1916—　）译自于 1985 年由美国芝加哥大学出版社出版的英文版，英文版翻译为 Derek Coltman，校对由 Brunhilde Biebuyck 和原著者共同完成。

② 本节为原书第一章中的第三节。见原著 pp. 17 – 25。

③ "表征"这个词之所以出现在这里和这本书的写作过程中，一定有自 Durkheim 以来在社会学中归因于它的意思。同原文注 44。

④ Mircea Eliade，*Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*，2nd *ed*，Paris：payot，1969.

⑤ Luc de Heusch，*Possession et chamanisme*（1964）*and La folie des dieux et la raison des hommes*，*In Pourquoi l'epouser? et autres essais*，Paris：Gallimard.

⑥ I. M，Lewis，*Ecstatic religion*：*An anthropological study of spirit possession an shamanism*，Harmondsworth：Penguin Books，1971.

有什么明确的理由进行推断。此外，如埃莉卡·布戈金农（Erika Bourguignon）[①] 认为，在萨满与附体之间存在太多的细微差异，以至于两者既有界限，又几乎界限模糊。我认为，萨满式迷幻与附体式迷幻形成了两种截然相反却无法进行直接观察的迷幻类型，（这就是我们为什么提出从不同的方面对它们进行验证的原因，例如中亚的萨满降神仪式与意大利南部萨满降神仪式中的迷幻）。

借用描述17世纪通古斯人的话，“（一个）拥有25000人口的族群，却广泛遍布在整个西伯利亚地区，从Jenissei到Amur，从Lake Baikal到Tamir peninsula”[②]，“萨满”这个词在民族志的写作中获得了越来越广泛的传布，而这个词的使用曾经仅限于西伯利亚地区，现在不仅传播到了东南亚和美拉尼西亚，还穿越了北极，穿过了两个美洲，远播到了火地岛。其结果就是“萨满”这个词虽然包含了最多样化的宗教实践，然而它们的表现至少在原则上是具有共性的。从本书的写作视角来说，我们希望找到的是它们有何特点？对我个人而言，我将从伊利亚德的书中寻找答案。[③] 虽然这部书的内容无疑会存在一些争议[④]，这也绝不是有关这一广泛领域的唯一一部综合性著作。尽管如此，我从这本书中引用的一些实例，不能脱离伊利亚德对萨满的解释。

在这一章中，除了要谈到与“萨满”相关的“入神”（Ecstasy）或“迷幻”（trance）[⑤] 吟唱（chant）和鼓（drum）一样反复出现的两个词汇“神灵”（spirit）、“旅程”（journey）之外，我将描述在中亚和北亚的萨满，并将相继涉及Tartars、Kirghiz、Samoyeds、Ostiak、Lapps、Buryats、Yakuts、Chukchi、Yukaghir、通古斯人及各种他们的亚族群。萨满的迷幻现象，常常被认为是一种灵魂之于身体的旅程。萨满的灵魂离开了他的身体，为了可以见到那些故去的人或者灵魂穿越无法观察的领域，并且这种旅程的形式要么被认为是“升入天堂”，要么被认为是“下降到地狱”，借用伊利亚德的话来说，那就是“上升”或“下降”。“在兴安通古斯人中，精力充沛的萨满在敲击了三遍鼓之后，他开始升入天堂与祖先会面，而再次敲击三遍鼓之后，则又降入了地下的世界。”[⑥]

在Eskimos中，萨满在深深的海洋之中从事他们的旅行，从而“寻找他的患者的灵魂，并将它们带回到自己的身体中”。此外，据伊利亚德所述，萨满还有一种“特殊的飞翔能

---

① Erika Bourguignon, World distribution and patterns of possession states, *In Raymond Prince*, *editor*, *Trance and possession ststes*, Montreal, 1968, pp. 3 - 34.

② Eveline Lot—Falck 1963（1977, 7），同原文注45。

③ 所有的引用和参考都来自于他1968年第二版的写萨满教的书，而不是1951年的第一版。同原文注46。

④ 从一种非常宽阔的评论视野来理解伊利亚德在萨满教（信仰）的职位这一问题，见于Eveline Lot—Falck（1973, 1 - 2），同原文注47。

⑤ 就像我们所看到的，它们就好像是同义的。同原文注48。

⑥ L. Delaby（1976, 130）依据于史禄国。萨满之旅与灵魂以及猎人的生活有关，见Delaby 1977。同原文注49。

力，一些萨满可以飞到月亮上，另一些则能够绕着地球环行，"。美洲印第安人的萨满同样也是以旅行的形式出现。除了伊利亚德的记述，列维 – 施特劳斯（Lévi – Strauss）在著作中还收集了巴拿马印第安库纳人中大量萨满旅行的例子。这种旅行的方式同样存在于东南亚和印度群岛地区。[①]

我们一般所称的附体则不发生上述情况。附体状态中，有形世界与无形世界的交流以完全不同的方式进行：这里不是人去访问那些无形世界的居民，相反，是那些居住在无形世界中的居民访问他。这种不同我们需要进行简要的说明，因为在特定的宗教系统中，这种宗教性的迷幻基本上是与死者、灵魂或神私密和戏剧性的沟通，人们以两种重要的手段来达成这种交流：访问灵魂，或灵魂来访。无论是我们解释古希腊的酒神女，还是俄罗斯中的附体现象以及埃塞俄比亚中的 Zar 现象，很多例子体现的都是灵魂或者神的来访。而最根本的不同在于：第一个例子，是关于一个萨满，而第二个则是附体。也就是说，在萨满的例子中，重点在于旅程，而在第二个附体的例子中，重点则在于接受访问。这也就是我们所能考虑到的最深层的不同。[②]

但是，我们也能在这两者之间找到一些联系。例如，当另外一个世界中能够辅助他（她）的灵魂与其融为一体之后，他（她）便开始了旅行[③]。这种现象确实发生在萨满身上，也因此萨满通常被称为"被附体"。在这种情况下，旅行和"附体"是同时发生的。学者刘易斯[④]就认为萨满和附体通常可以同时发生，而伊利亚德[⑤]，以及德豪胥[⑥]则持相反意见，认为萨满和附体之间的区别是无法成立的。但这忽略了一个事实，"旅行"有规律的出现在迷幻现象中，这种现象能从我早期记录的亚洲地区的萨满中观察到。同时，"旅行"又有规律的在我后面记录能看到的现象中消失了。"旅程"现象的存在和不存在是一个基本的特征，它既是强调并显现所有迷幻表象的重要特征，同时也操控着仪式及其外在表征。萨满巫师或是他的灵魂，通过辅佐其上身的灵魂，离开他的身体最终是为了到达

---

① 见 C. MacDonald 所写的《巴拉望萨满信仰的一些启示》（"De quelques manifestations chamaniques á Palawan"）（1973，11 – 20）及各种刊登此类研究的刊物。同原文注 50。

② 据我所知，Dodds 是第一个清楚明确地表达萨满与附体之间区别的，对此他写道："有些作者…运用'萨满'和'附体'这对术语，就好像它们是同义词一样。但萨满的特征并非是使另一个灵魂进入萨满；而是萨满的灵魂得到释放，即遗忘身体并开始一场占卜之行或'灵魂之旅'。超自然的存在可能会帮助他，但他自己的品性才是决定性的元素。"同原文注 51。

③ 有关萨满及其"保护神"和"辅助神"的大体关系可以参见伊利亚德"获得萨满权威"的章节。有关通古斯人的特殊性可参见 L. Delaby 的著作，1976，83ff。同原文注 52。

④ I. M Lewis，*Ecstatic religion：An anthropological study of spirit possession an shamanism*，Harmondsworth：Penguin Books，1971，p51.

⑤ 在此语境中萨满"附体"的角色和它的特性可参见 Eliade 书中第 23 页、第 89 页、第 388 页、第 399 页。同原文注 53。

⑥ 这个问题他在"possession et chamanisme"中陈述，并在"La folie des dieux et la raison des hommes"的第 3、4 部分进一步予以阐述。（1971）同原文注 54。

无形的世界，并与那里的人相遇。在其迷幻过程中，他会叙述旅程过程中所发生的事情，由此达到治疗疾病的目的。伊利亚德曾指出“在亚洲中部及北部地区，萨满巫师主要是为了治愈疾病”。[①]“旅程”对他来说是行使此功能的最好方法。而协助他“附体”的护卫神和灵魂则是次要的。

有一点需要指出的是，特别是在通古斯人（Tungus）的萨满中，“即使萨满集合了他所熟悉的灵魂，进入迷幻状态，但并非开始了一段旅程。”[②]。就此而言，任何组织的功能都应该有所关注，有时突出这种功能，有时突显另一种功能都是常理之事[③]。事实上，“下至地狱”通常是萨满产生一段异乎寻常经历的最好模式，如今，萨满巫师都不愿意这样冒险[④]。Laurence Delaby 就强调了“对于通古斯人来说，这种下地狱的冒险旅程只有大萨满才能完成”。

接下来，我们要从萨满迷幻中集合灵魂所起到的作用转移到思考附体迷幻中是否也有类似集合灵魂的情况发生[⑤]。我们可以发现，这两种现象的关系并不是完全对立的。那么在萨满中，这种合并又是怎么样呢？作为西伯利亚其他族群之一，Gold[⑥]的萨满是一种“希腊神话”；换句话说，是他引领死者的灵魂下到地狱。每个人死后有两个葬礼。第二个葬礼往往是最重要的，“它会在第一个葬礼后发生”，并“在灵魂通往地狱之后终止”。根据伊利亚德的描述[⑦]，我们能够为这种仪式提供一个例证。

这个葬礼持续了很多天。第一天，当给死者穿上衣服后，萨满师开始击鼓并寻找他游散在外面的鬼魂……（具体事例略）

应该补充的是，虽然伊利亚德从中获得很多例证，但他并没有提及在整个过程中萨满是处于迷幻状态之中的[⑧]。

其他地区的迷幻都没有在非洲所见的多样。在 Gold 部落中，萨满充当他身体中灵魂的主人：他利用这些灵魂作为“向导”，巫师坐在他们其中一人的身后，并让他们为狗套上

---

① Mircea Eliade, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, 2nd *ed.* 1969, Paris: payot, 1951, p179.

② Mircea Eliade, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, 2nd *edï.* 1969, *Paris*: *payot*, 1951, p199.

③ 伊利亚德（1968，388）认为，由于受到国外的影响，通古斯人的萨满当中关注神灵聚合形式的重要性是相对晚近的事情。他借用 J. Yasser 的观点认为，通古斯的旋律显露中国古代的旋律，正如史禄国（Shirokogoroff）指出中国的喇嘛对通古斯萨满有重要影响。我们必须记得史禄国的著作中有关东西伯利亚和满洲的通古斯人的叙述。同原文注 55。

④ 史禄国（1935，306）观察过一个通往地狱的萨满旅程，在他叙述的最后指出：“在通古斯族群中几乎所有的萨满都是通往地狱的。”同原文注 56。

⑤ 萨满定义及其相对重要性的问题上应该与灵魂附体旅途的定义相一致，可参见 Johan Reinhard 的文章（1976，12 – 18），其中包括 Eliade 所说的典型例子。有评论说这篇文章跟我的观点不一致，我在这里不做过多叙述因为之后再讲到附体的内容时我会予以阐释。同原文注 57。

⑥ Gold 族群是 Tunguso – Manchu 族群的亚群体，其处于 Siberia 东部。同原文注 58。

⑦ Mircea Eliade, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, 2nd *edï.* 1969, *Paris*: *payot*, 1951, pp76 – 174.

⑧ Cf. Delaby（1976，67）。同原文注 59。

挽具，并与“仆人”交谈。正如我们所见，为了从地狱返回，他把辅助他的灵魂（auxiliary spirits）看作一匹马，并骑上它。相反，在Gondar的埃塞俄比亚人和在Niamey的Songhay人一样，被附体的人——或“附体者”——是被天分驾驭的人！如伊利亚德①所说，当西伯利亚东北部的Chukchi，Eskimos，Lapps，Semang，这些民族的萨满巫师会化身为一头狼，熊，驯鹿，鱼或是虎，并模仿这些动物的动作和声音，他们“并非被这些动物所附体”；相反，萨满则代表了辅助神：他使自己转变成一个动物②，同样他以表现动物的行为来予以展现。在非洲，附体者并不模仿神的表现，因为他就是神。在亚洲，萨满和它的守护者以及辅助神共存，并通过魔法吟唱的手段得以体现，这也就是为什么他能与他们进行交流的原因。如果我没有说错的话，在我所提及的非洲所有仪式中，在一个人身上出现迷幻和神灵附体的共存，从没有发生过。神的角色被物所取代，但并不与之共存。这两个世界的任何对话都是不可想象的。

在非洲经常看到的附体——更准确的说是附体发作从来不会出现在西伯利亚的萨满中，尤其是通古斯当中。西伯利亚和通古斯的附体通常会出现在那些被灵魂纠缠的个人身上。这些被灵魂附体的人通常是“最为困苦和失望的女性”，她们通过与灵魂沟通而传达出一定的社会重要性，③ 但是这些女人并不被称为萨满，而且两者之间有一些事情截然不同。然后，正如非洲被附体的人一样，这种现象扰乱了萨满神召的秩序，或者更确切的说，如同Delaby④所指出的那样，未来的萨满是被拣选的。对萨满来说，“当他们开始时”，就已经进入附体状态，但是他们通过掌控那些折磨他的灵魂，可以超越这种被灵魂控制的状态。⑤ 一旦被灵魂附体，那些选择附在他们身上的萨满祖先的灵魂⑥便成为他们最为重要的辅助灵魂。从那时起，萨满就能够“召唤”灵魂、聚集这些伴随萨满的灵魂，并“随意”的附在他们身上，或（当他不再需要他们服务时）⑦ 驱逐他们。

萨满除了可以掌控附在他身上的灵魂，同样也可以控制自己的迷幻状态，正如我们将要看到的一样，这是可以帮助我们将萨满与其他同样经历了迷幻状态的人区别开来的另一个因素。因此，这也证明了我们通常对于萨满的描述：“他可以按照自己的意愿进入一个

---

① Mircea Eliade, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, 2nd edï. 1969, *Paris*: *payot*, 1951, p89.

② 原来使用斜体字。同原文注60。

③ Laurence Delaby, *Chamanes toungouses* (*Ètudes mongoles ... et sibèriennes*, *cahier* 7), Nanterre: Universitè de Paris X, 1976, p. 28.

④ Laurence Delaby, *Chamanes toungouses* (*Ètudes mongoles ... et sibèriennes*, *cahier* 7), Nanterre: Universitè de Paris X, 1976, p. 37.

⑤ Laurence Delaby, *Chamanes toungouses* (*Ètudes mongoles... et sibèriennes*, *cahier* 7), Nanterre: Universitè de Paris X, 1976, p. 28.

⑥ Laurence Delaby, *Chamanes toungouses* (*Ètudes mongoles ... et sibèriennes*, *cahier* 7), Nanterre: Universitè de Paris X, 1976, p38.

⑦ 这样的描述，其情形并不仅仅为通古斯人所独有，Yakut人里也有大量的类似情况发生。

无序的心理状态，（在那时，要么萨满进入灵魂世界旅行，要么自己被灵魂附体）其目的是为了帮助他的群体成员与灵魂世界建立联系。"①

有很多这样的实例，在同样的仪式过程中，附体者有时可以作为萨满进行旅行并控制自己的附体，有时仅仅服从于那个附体的灵魂，只认定这个灵魂而不控制它。萨满式附体和迷幻附体可以在一个人身上进行转换。或者，如果某个人愿意，他还可以相继拥有这两种迷幻状态。但没有人可以同时经历这两种迷幻。因此，两种附体之间的区分是建立在三个因素之上：第一，前者是某人以旅行的方式去访问灵魂，后者是灵魂对世人的造访；第二，前者的迷幻可以控制附在他身上的灵魂，后者则相反；第三，前者是自愿附体，而后者则是非自愿。②

然而，在这里，就像其他很多地方一样，不仅会出现不同模式之间的对抗，也会出现交融的情况。这就是宗教式的附体会有那么多变化的形式，同样也解释了为什么我们在很多情况下分不清楚萨满和附体的原因。从这一点来看，德豪胥的理论虽然与我的理论有一点不同，但他清晰地描述了二者之间的复杂关系。③ 在此无需对他的理论进行赘述。然而尽管我们承认萨满与附体之间有着形式上的融合，但我们也不能忘记二者之间的区别，这是最基本的。

在我看来，刘易斯犯了一个大错，他没有区分这种差别。具体例子如下：在他的书中④，他复制了 Ogun 巫师（priest）的照片，Ogun 是 Yoruba 的铁神（iron god），这张照片大约在 1950 年至 1960 年间收藏于 Dahomey，即现在的贝宁人民共和国（People's Republic of Benin）。我认识这个巫师，1952 年我在 Pierre Verger 的陪同下曾在几个场合上看到他完成了他的仪式，在 Pierre 对于这种每周一次的仪式的描写里，也刊印了几张这个人的照片，在这个仪式中，Ogun 巫师在那时是最重要的执仪者。⑤ Lewis 的照片说明是这样的："在 Dahomey，Ogun 神通过化身为他的萨满巫师的嘴来说话。"可是，为什么称这个巫师为"萨满"呢？在 Yoruba，常常将迷幻状态与对 Ogun 这位铁神的崇拜联系在一起，而他们也从不将此视为一次旅程。就像其描述的那样，巫师在他的迷幻状态中完全不会叙述他在另一个世界发生了什么。虽然他有召唤，但是他没有模仿那些已经在他身体里的守护或是辅助神灵中的任何一个。Ogun 在他的体内，并且他证明自己就是 Ogun，他所佩戴的铁剑和铃就是 Ogun 的象征，但他控制神的力量不够，所以有一位巫婆陪伴着他，这个巫婆的职

---

① Johan Reinhard（1976，16）。同原文注 62。

② 关于以上几个方面不同的信息来自与 Laurence Delaby 的交谈。同原文注 63。

③ 见其"Formes et transformations de la possession"和"Vers le chamanisme"（1971，255 –76）。同原文注 64。

④ 《*Ecststic Religion*》（1971），图片 11b 同原文注 65。

⑤ 参见 P. Verger（1957，150 –158；图片 83 –86）。同原文注 66。
Notes sur le culte des orisa et vodun（Mèmoires de l'Institut Fran? ais d'Afrique Noire，no. 51）Dakar：I. F. A. N.

责就是在 *Ogun* 变得暴力时使他平静下来[①]。当 Ogun 太过突然地降临在巫师身上时，女人们就唱起“Ogun kpele o”——“Ogun 轻柔地”合唱[②]。当萨满巫师在他的迷幻中从地狱回来时，会带回他刚才在那里遇见的亡者的消息，而萨满巫师就是这个陈述者。就像在这个照片中看到的那样，当 Ogun 巫师与他周围的人通信时，这并不是作为巫师在陈述，而是作为 Ogun 与周围人对话。之所以举这个例子是因为 Ogun 通过巫师缘身而现，用巫师的嘴来代言，就像 Lewis 说的那样，似乎 Ogun 和巫师共存在同一个人的体内，而事实上这个人就是萨满。但是并不完全是这样，实际上，Ogun 的个性完全取代了这个巫师作为巫师的个性。伴随着巫师的舞蹈，合唱继续诵唱 Ogun。如果把这个巫师看作是萨满的话就完全误解了他在迷幻状态下的这种表现，并且在本来就十分复杂的情况下，又造成了完全没有必要的混淆和困惑。

制造了这种混淆和困惑的责任不能完全归咎于刘易斯，他只是延续了早前 S. F. Nadel 撰写的名篇“努巴山萨满教研究”（A Study of Shamanism in the Nuba Mountains[③]）中的观点。Nadel 通过研究 Nuba of Kordofan Asia 的祭仪，认为通信或者说交流对中亚和西北非洲传统萨满教来说是最为重要的，这种附体现象是依赖于某种信仰，将灵魂附体在人类身体中，并且通过这种附体建立起超自然的交流实践[④]。事实上，这里提供了一个关于这种附体现象的灵媒仪式，并且这个仪式描述的每一个方面都适应于本书之后的叙述内容。

但这并不是说迷幻在非洲只有这一种灵魂附体的情况。事实上，在非洲，有些迷幻并没有归因于灵魂。在非洲中部的 Zande 就有这样的例子。巫医在降神会（séances）上执行仪式时“巫医是如何进行降神会的”，（Evans Pritchard[⑤]），“既是占卜者又是魔术师”[⑥]，“他们的工作就是在这两个身份中转换”。Evans Pritchard 的描述有一点是毋庸置疑的（虽然他自己是大胆猜测）：巫医“仿佛在迷幻中陈述”[⑦] 或者“当时进入了一种类似迷幻的

---

① Verger Pierre, *Notes sur le culte des orisa et vodun* (*Mèmoires de l'Institut Français d'Afrique Noire*, *no.* 51) *Dakar*: *I. F. A. N*, 1957, p. 151.

② Verger Pierre, *Notes sur le culte des orisa et vodun* (*Mèmoires de l'Institut Français d'Afrique Noire*, *no.* 51) *Dakar*: *I. F. A. N*, 1957, p. 195.

③ Nadel S. F, “A Study of Shamanism in the Nuba Mountains”, *Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland* 76, 1, 25 - 37, 1946.

④ Nadel S. F, “A Study of Shamanism in the Nuba Mountains”, *Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland* 76, 1, 25 - 37, 1946.

⑤ Evans - Pritchard E. E, *Witchcraft*, *oracles and magic among the Azande*, Oxford: Clarendon Press, 1937, p. 147 - 82.

⑥ Evans - Pritchard E. E, *Witchcraft*, *oracles and magic among the Azande*, Oxford: Clarendon Press, 1937, p. 149.

⑦ Evans - Pritchard E. E, *Witchcraft*, *oracles and magic among the Azande*, Oxford: Clarendon Press, 1937, p. 165.

情境"[1]。那么，Zande 又是怎么说的呢？对此，Evans Pritchard 并没有给出答案。我们不知道巫医在非洲到底是什么情况，但是，我们推测，在西伯利亚（Siberia）应该有举行这种降神会，并且，巫医确实是一个萨满。但是要使这样的解释有理有据，我们还需要更多的资料和信息。

其他存在于非洲的迷幻形式也同样存在类型学的问题。我在思考这样一个问题：在近赤道（中纬线）的非洲的那些相联系的各种祭仪中（比如 Gabon 的 Mbwiti 族/人），服用迷幻药物所扮演的角色意义。但我要限定自己只论述这个事实，以免论及得太远。

现在让我们回到最重要的一点，即我们首先应记住萨满和附体是截然不同的两种迷幻形态。我们稍后会看到这两种迷幻形态（在逻辑上）截然不同的音乐使用的方式。

（高贺杰　魏育鲲　译）

音乐、萨满、灵媒、驱邪[2]

就附体仪式中谁制造了音乐，以及其中附体者扮演了什么角色等问题，我最初曾认为它们与萨满教有关。因为，如果我们不将萨满与音乐的关系与之相比，则附体者与附体音乐是主动还是被动的特征，实际上是不重要的。这就是我们现在要从另一个角度对音乐与迷幻的关系进行考察的原因。[3]

萨满音乐的深度研究依然是必要的。不过，本章的主要兴趣在附体，因此在萨满的问题上，我将浅尝辄止，只是在需要说明二者区别的地方才稍作停留。我也会稍稍离题来讨论灵媒，当然它仅仅是附体或萨满的一个方面。之后，我将探讨一个对附体和萨满来说较为常见又十分特别的问题：即从驱邪的角度来看待音乐与迷幻。

音乐与萨满[4]

到目前为止，我们都很清楚附体中的附体者与音乐的关系更多是被动的。与此相反，

---

① E. E Evans - Pritchard, *Witchcraft, oracles and magic among the Azande*, Oxford: Clarendon Press, 1937, p. 167.

② 本节为原书第三章。

③ 尽管他们在这本书的视野范围之外，但由于他们涉及 New Guinea，我在这里将介绍六篇由 B. Juillerat 编辑的涉及到被附体者、灵媒、萨满的文章。见原著第三章。

④ 本节见原著（pp. 125 - 133）。

萨满与音乐的关系却是主动的，因为他在执仪时边唱边敲鼓。①然而，我们必须自问，这种不同的情况是否经得起检验？我们是否像考虑附体那样，也考虑到萨满在其职业生涯中，自身卷入的程度？

在附体中我们看到，附体者与音乐的关系在初期完全是被动的，当他从新手成长为主祭，便逐渐变为主动。相反，萨满教中，萨满作为奏乐者的主动性从初始的瞬间就开始了。Metraux 在对智利南部 Araucan 地区年轻女萨满献祭仪式的描述中告诉我们，一个新手在迷幻状态中是如何攀爬 rewe（指由树做成的梯子）的，这“象征着她状态良好。”她“边跳边打鼓”地爬着，爬到顶部后开始念诵长长的祷文，祈求获得神视、诵经的灵验性以及鼓艺。② 因此，她的表现与 candomble 的新手完全相反，后者除非经过七年的训练，否则是不可能在一首歌的开始部分领唱的。而 Araucan 的萨满从一开始就既是歌手又是乐手。另一方面，在阿罗坎萨满当中，只有假以时日才能掌握全部鼓艺。在西伯利亚，一位通古斯人（或说鄂温克人）的萨满学徒给自己未来的鼓做好鼓锤，“在室外坐了几天诵念萨满经文。一两年之后，他在梦中看到一只驯鹿的皮覆盖在了他的鼓上。”（Vasilevic1），③ 但这只有当做完鼓，并“赋予鼓以生命”（animation）④后才能发生，学徒由此被授予了成为萨满的权利。有位布里亚特的萨满由于是新手，没有权利打鼓，只能演奏口弦。⑤在 Ammasalik 地区的爱斯基摩人中，有位萨满尽管还是神职候选人，也不能用鼓：“如果他想给颂唱打节奏的话，他要离人们远一点”，用“两根木棍互击”。（Gessain⑥）虽然通古斯或者爱斯基摩的萨满在后来才渐渐成为乐手，因为打鼓会拥有所有的权力；但他们还是在开始的时候就成为了歌手，就像他的美国印第安同僚一样，这将萨满与附体者从根本上区别开来。

但是，最重要的区别是，所有个案中的萨满都是自己行乐进入迷幻状态的。换句话说，他进入迷幻不是通过听到别人的歌唱或击鼓，相反地是通过他自己的歌唱和击鼓。所有人都同意这一点。这也是萨满与附体最大的不同所在。附体者从来都不是自己进入迷幻

---

① Cf. 在 M. Eliade 的著作（1968）提及关于这些音乐的原则见 pp. 111 – 12、pp. 115 – 16、pp. 144 – 53、pp. 161 – 65、p. 234、p. 237、pp. 245 – 45、p. 257、pp. 390 – 91. 关于 Tungus 详细资料，参见 L. Delaby 1976. 中的索引分析。同原文注 3。

② Araucan 萨满的音乐，参见 Maria Ester Grebe 1973。同原文注 4。

③ 信息由 Laurence Delaby 提供。尽管他们在这本书的视野范围之外，但由于他们涉及 New Guinea，我在这里将介绍六篇由 B. Juillerat 编辑的涉及到被附体者、灵媒、萨满的文章。同原文注 5。

Vasilevič G. M，*Evenki. Istoriko – etnografi? sekie očerki.*（XVⅢ – *nacalo* XX v.）（*Les Evenki. Aperçus historico – ethnographiques du xviiie au dèbut du xxe s.*），Leningrad：Izd. Nauka，1969，p. 251.

④ 这一点参见 E. Lot – Falck 1961。尽管他们在这本书的视野范围之外，但由于他们涉及 New Guinea，我在这里将介绍六篇由 B. Juillerat 编辑的涉及到被附体者、灵媒、萨满的文章。同原文注 6。

⑤ Roberte Hamayon 依据 Zangalow（个人交谈信息）。尽管他们在这本书的视野范围之外，但由于他们涉及 New Guinea，我在这里将介绍六篇由 B. Juillerat 编辑的涉及到被附体者、灵媒、萨满的文章。同原文注 7。

⑥ Gessain Robert and P. È. Victor, *Le tambour chez les Ammassalimiut*（*cōte est du Groenland*）. Objets et Mondes 13：129 – 160），1973.

的乐者；而萨满却一直都是这样。对萨满来说，萨满行为（shamanizing）与音乐行为（musicating）是一个事物的两个方面，是同样的活动。委内瑞拉的雅鲁诺人（the Yaruro）的萨满叫做toewame，意思是“音乐家”，更准确的说，是“唱歌跳舞的人”。[①]至于“萨满”（shaman）一词，来自通古斯语，词根为sam-，“在阿尔泰语系中很普遍”，“一方面包括舞蹈和跳跃之意，另一方面包括麻烦（trouble）与兴奋（agitation）之意”（Lot-Falck[②]）。通古斯语中还有“其他三类术语来表示萨满行为”[③]。第一个术语的词根是jajar-，“构成了一个古老和常用术语jiaja来表示萨满”，原意为“去唱、去向火祈祷好运”；在楚克钦，jajar指“鼓”。第二个术语具有两个意义：“叙述，歌唱，传承传统”和“萨满的”。[④]通古斯语本身就认同萨满一词是跳舞和唱歌的人之意；简言之，概括地反映出萨满作为乐者的事实。[⑤]但必须指出，萨满被看成一个仅仅与词语、与说话有关的歌手，[⑥] 而无关于那些词汇被唱出时的音调或节奏。我稍后会继续讨论这个话题。在前几章，我们简单地了解到，附体者与舞蹈、词汇（无论他演唱与否）或者乐器并无关系。

现在我们必须要问，在萨满进入迷幻状态时，音乐扮演了什么角色？这实在是一个庞大的话题，我只能略谈一二。

我们首先来谈谈萨满的乐器。人们基本上都会先想到鼓，[⑦] 这是每个人对西伯利亚或爱斯基摩萨满的想象中都会出现的乐器。伊利亚德认为，如果鼓能诱发迷幻，那是因为巫术（magic）的原因。“是音乐巫术（music magic）[⑧]决定了萨满鼓的功能”[⑨]，他写道。根据他的说法，对这种巫术的解释有两种假设，其一，巫术是否来源于鼓声的魔力，是“神灵之声”；[⑩]其二“迷狂（ecstatic）的体验是否由不断击鼓所带来的精神极度集中的结果。”伊利亚德并未解释为什么持续地击鼓可以引发极度的精神集中。，恐怕伊利亚德也像别人一样也掉入了鼓的物理声音中有内在力量的老圈套。[⑪] 在附体的例子中，我们得出结论，

---

① 见由H. Le Besnerars记录的*Séance de cbamanisme.* 的注释。文字部分来自S. Drefus（1954，2）。参见音乐唱片分类目录。同原文注8。

② Lot-Flack Éveline，À propos du terme chamane Études mongoles… et sibèriennes，cahier 8，7-18，Nanterre，*Labethno*：*Universitè de Paris X*，1977.

③ 据Vasilevic（1968），L Delaby和R. Hamayon的研究是在Lot-Falck的著作之后产生的。自然，shaman一词的来源有着来自多方面的猜测。同原文注9。

④ 第三个术语意思是“吸入附属的神灵，治疗疾病，寻找父母之灵”，因此相比前两个来说，我们对这个词并不大感兴趣。同原文注10。

⑤ 我认为Sanskrit的词汇samgite，包括了声乐、器乐、舞蹈。同原文注11。

⑥ 此处信息由Laurence Delaby提供。（个人交谈信息）同原文注12。

⑦ 萨满的鼓的相关文献数量很多，见M. Eliade。（1968，p. 128、pp. 144-45，及390nn）。同原文注13。

⑧ 斜体字在原文中。Eliade对比了“音乐巫术”（*musical magic*）和“噪音巫术”（*noise magic*），并提到鼓被使用“驱除邪恶的神灵”。在涉及到驱魔仪式的内容时，我们将回到这个话题。同原文注14。

⑨ Mircea Eliade，*Le chamanisme et les techniques archa ïques de l'extase*，2^{n}d ed. 1969，Paris：payot，1951.

⑩ Tungs叫“鼓的语言”（Delaby 1976，109）。同原文注15。

⑪ 在这本书第一部分的最后，我将有一个较长篇幅论述这个问题，那些是非常重要的。同原文注16。

即虽然鼓频繁地被用于诱发上身，但其实任何乐器都能有同样的功能。这些事实清晰地反映出萨满的普遍真理，虽然实际上并没有太多的乐器可供选择。

在通古斯人中，“许多跨贝加尔湖（Transbaikali）地区的鼓曾被一对木棍（canes）替代，其功能是相同的”（Delaby①）。事实上，这些木棍被视作“对神灵的支持”（supports for spirits）之乐器（配上小铃铛，发出各种声响——这些都是高度象征性的），以及“行动的工具”（鼓就是如此，但其象征性不尽相同，鼓能使萨满完成上天入地的旅途）。我们已经知道，至少在布利亚特萨满职业生涯的初期，他们并不使用鼓，而是使用口簧。Mirghize（吉尔吉斯）人使用的乐器是琉特琴（kobuz）②。智利的阿罗坎萨满使用框形鼓（frame drum），显示了西伯利亚同一族群有趣的相似性。③但美国印第安的萨满常使用一种响板（rattle）作为乐器，不过也可以不用；在南美洲火地岛（Tierra del Fuego）的萨克拿姆人（Selk'nam，或奥拿人 Ona），他们的萨满不使用任何乐器。④ 最后，我要提一下非常矛盾的爱斯基摩人的例子。人们都知道鼓，但并非所有人都为了萨满行为而使用鼓。与北极海岸萨满的主动形式相比，格陵兰岛的萨满大量使用鼓去诱发迷幻，“中央爱斯基摩人”则有着更为被动的和冥想的萨满行为方式⑤。这些萨满在坐着或躺着的时候有他自己的“神视”，这些情况下是不使用鼓的。因此，通常来说，萨满迷幻状态的触发，并不比在附体中与乐器的联系，以及在特殊情况下对鼓的使用更为密切。

另一方面，正如我们在附体中已看到的那样，为了诱发迷幻，萨满音乐有时会同时运用渐强和渐快的方式。史禄国在通古斯萨满教的研究中强调了“萨满表演音乐部分独特的心理力量”⑥，指在许多场合（occasions）和在不同的表演段落中，击鼓和诵经的速度和音量的增强，带来了情感的强化而促进了迷幻的诱发。⑦这适用于萨满与他的辅助神灵的合作，⑧ 以及他进入下界的旅途 ⑨。据他所说，萨满的目的“是要让自己进入迷狂（ecstasy）的状态，这是通过多样的方式达到的—节奏性击鼓伴随速度的增强，歌唱，‘舞蹈’，甚至喝酒”，⑩ 与此相似，听众进入迷幻（听众同样能够进入迷幻）是通过不断地重复副歌部

---

① Delaby Laurence, *Chamanes toungouses* (*Ètudes mongoles … et sibèriennes, cahier* 7), Nanterre: Universitè de Paris X, 1976, pp. 112 – 13.

② Mircea Eliade, *Le chamanisme et les techniques archaÏques de l'extase*, 2nd ed. 1969, Paris: payot, 1951, p. 150.

③ 参见下方注释 30。同原文注 17。

④ 参见 Anne Chapman 已出版的文章中记录的两首 Selk'nam 萨满的歌曲。同原文注 18。

⑤ Erik Holtved. *Eskimo shamanism. In C. M. Edsman, editor, Studies in shamanism, Stockholm*, 1967.

⑥ 史禄国 S. M, *Psychomental complex of the Tungus*, London: Kegan Paul, 1935.

⑦ 史禄国始终使用 ecstasy 一词，而从不使用 trance 一词。同原文注 19。

⑧ 详细内容同前 p. 326 及 p. 309，第一段所涉及的 Tungus 萨满，第二段所涉及的 Manchu 萨满。同原文注 20。

⑨ 同前，p. 306。同原文注 21。

⑩ 我认为 Shirokogoroff 在里说的是烈酒。在其他地方（1935，306），他曾经描述萨满在动身下降到“下界”之前，要吞下大量 vodka 酒。同原文注 22。

分，“伴随着一种从速度、强度，以及表达中产生出来的逐渐强化的情绪”。然而，我们首先强调的是，渐快和渐强不总是具有触发迷幻的效力。Shirokogoroff 告诉我们，“在击鼓、歌唱和舞蹈中，速度的增强适合于萨满的治病仪式，但他并不知道自己进入了迷狂（ecstasy）状态”。第二，音乐的使用有时是不同的，但也不是完全相反。在描写萨满为了达到他的“双重”状态（即上身——译者注）做准备时，史禄国认为，“仪式一开始萨满就击鼓，以固定的经验性节奏持续地增加和减弱速度和力度，以便进入一种生理和精神状态，在这个状态中，萨满自己产生出一种‘神灵即将到来’的暗示，这带来了直接的“双重”效力。即使被触发的迷幻是通过持续的渐强来达到的，但有时也会通过渐强和渐弱的变化。无论鼓的节奏形式如何，鼓声本身就被认为有着内在的力量去召唤神灵。①最后，“萨满歌的歌词内容，也起到了一定的作用”。

然而，就附体而言，在萨满教中，利用音乐来触发迷幻是多种多样的。事实上，虽然史禄国明确地提到过通古斯萨满是受人尊敬的，作为萨满降神（seance）的首席协奏乐者（musicant)，他仍然需要他的助手时不时地击鼓，也需要那些在场且也参与降神的人们的支持。他们都帮萨满诵经、维持节奏，助其进入迷幻。许多萨满告诉史禄国，没有观众，他们无法表演。“所有的人在场，帮助我去到下界”。换句话说，萨满，差不多就是附体者，但不同地是，必须有观众。

在美洲火地岛的萨克拿姆人中，萨满（男性或女性）通过歌唱（也是没有乐器伴奏）和狂热的身体行为、舞蹈、跳跃到天空、暴力性地用脚和拳头击打地面,② 并在整个过程中一遍遍地重复念诵咒语来进入迷幻。这个循环也伴随着节奏的渐快和歌唱的渐强吗？我们不知道。我们只是可以确定，诱发迷幻的技巧从国家到国家（大洲），都有大量变化。在萨克拿姆人中，没有人使用药物，迷幻是通过完全的自动刺激这种自然途径获得的，而不是依靠人工方式，这是亚洲和美洲的普遍情况。S. Dreyfus 告诉我们，在委内瑞拉的雅鲁诺人中，“迷幻如果不是诱发的，至少也是通过大量的刺激物（酵素饮料，酒精，烟草）促成的”③。E. Lot－Falck 说，西伯利亚的雅库特萨满在“达到转变状态”中所使用的是真菌蘑菇，这是“最可靠的方法，刺激出无意识的幻觉”。④

让我们回到音乐上来。E. Lot－Falck 认为，萨满在其旅途中灵魂的外化“有两种相对

---

① 由此来看，它永远不会在萨满仪式之外的环境下被展现，因为这将会引发不合时宜的神灵的访问，（这些神灵会控制萨满的能力）。同原文注 23。

② 信息由 Anne Chapman 提供，她的这些信息一部分来自于自己在 Tierra del Fuego 的研究，另一部分来自对 Gusinde 的阅读。同原文注 24。

③ 资料由 Le Besnerasis 记录，基于他们收集的大量证据。参见音乐唱片分类目录。同原文注 25。Dreyfus－Roche Simone, *Chants indiens du Venezuela. Séance de chamanisme. Cf. Discography*, 1954.

④ Lot－FlackÉveline, *La divination dans l'Arctique et l'Asie septentrionale. In Caquot and Leibovici*, editors, *La divination* 2: 247－77, Paris: P. U. F, 1968.

的方式”，“强直性迷幻与戏剧性迷幻”。[①] 在这两种情况下，音乐显然会有区别。在强直性迷幻中，萨满会描绘他在上天入地的旅途中看到的东西，通过诵经和敲鼓来叙述他的冒险。这是戏剧化的表演，或者更准确的说，是单人秀。其表演包括了不同音乐形式的段落：歌曲、吟诵、祈祷、说话、对话、模仿动物哭泣或大自然的声音以及其他拟声。[②]戏剧性的，或史诗性的片段与喜剧性的段落一直在轮流交替。鼓为歌唱伴奏，强调了声乐的作用，并衔接了各个段落。鼓的作用有时候是节奏性的，并且总会与特定的歌曲或说唱的风格相吻合——急促的、气喘的、庄重的、平静的、等等。有时，它只是起到标点符号般的作用，击鼓的意义有时是象征性的，有时是描述性的，有时只是一个信号。这是有人从一份珍贵的西伯利亚萨满音乐录音中收集来的资料。[③]

圭亚那地区的瓦亚那印第安人与此相反[④]，在一唱片中我们发现，所有的东西都是均等的，其萨满的降神也非常戏剧性，可与西伯利亚的萨满相提并论。由于没有乐器伴奏，其歌唱是由非常基本的方式——“技巧性的声音效果”伴奏的（Hurault）[⑤]。委内瑞拉的雅鲁诺萨满的治病降神仪式，也是由萨满叙述其灵魂“进入母亲神 Kuma 的领地”之旅而开始的。萨满的歌唱，用“雕刻着各种形象和符号表现超自然世界的居民”的葫芦响器为自己伴奏，并描绘了“各种图形环绕着大水蛇 Pwana——神人同形的女神 Kuma 的丈夫，部落中男人和女人的祖先们在死居之地舞蹈。”当他歌唱时，观众齐声回应。“辅助的神灵”也在旅途期间起到作用。当萨满俯身于病人之上并“试着通过抽吸患处来根除疾患”时，他停止歌唱，由其助手接替。在成功地“提取病源后，他发出哭声，倒在地上，保持了一段时间的无意识状态”[⑥]。这个危机与治疗过程中的特殊的戏剧性瞬间相关，而不像是与任何一种同步发生的音乐戏剧性有关。

---

① Éveline Lot - Flack, À propos du terme chamane Études mongoles... et sibèriennes, cahier 8, 7 - 18. Nanterre, Labethno: Universitè de Paris X, 1977.

② 歌唱还有其它的表现。譬如在布里亚特人中，不像萨满所唱的那种“服从于音乐规则”的歌曲，其“用于旅行的歌是一系列由呻吟、叹息和哭喊声（模仿鸟以及其他可以无障碍地从一个世界穿越到另一世界的生物的声音）交织而成的更加自由和连续的声音组成”。见 R. Hamayon 1978b, 24. 同原文注 26。

③ 参见音乐唱片分类目录。录音的一方面专门收录了“神圣提升”，也就是萨满去往上面世界的旅程。遗憾的是这并不是田野工作的成果，而是为 1969 年在 U. S. S. R. 所举办的“民间音乐会”而重新录制的。西伯利亚萨满迷幻状态中经常被提及的暴力与狂热也自然没有在唱片中体现。唱片的其它部分是典型的 Yakut 萨满音乐。作为一位 78 岁高龄却拥有难以置信的青春活力的歌手，S. Zverew 清楚地记得信奉萨满还十分普遍的岁月。有人猜测他将自己萨满化了。甚至直到听到他作为萨满被神灵附身时打的哈欠声，人们也许都会认为录音的这一部分是由 Eliade（1968, 189ff. and 160ff.）从 Yakut 和 Altai Tartars 中复制的录音，用以特别说明两种萨满旅程叙事。同原文注 27。

④ Side B, band 9 of J. Huranlt 的录音。参见音乐唱片分类目录。同原文注 28。

⑤ Jean Hurault, *Musique Boni et Wayana de Guyane*. 30/33. (*coll. Musée de l'Homme.*) *Vogue LVLX* - 290, Paris, 1968.

⑥ Jean Hurault, *Musique Boni et Wayana de Guyane*. 30/33. (*coll. Musée de l'Homme.*) *Vogue LVLX* - 290, Paris, 1968.

虽然喘息、哭泣、哨音、叹息、嘶哑的呼吸、叫喊（“这是神灵出现的信号”），以及萨满偶尔颤抖的声音，都带来了明显的降神的戏剧性，并暗示出一些多样性的歌唱行为的发展变化，但由于听众们无法理解这种语言，不能与其应和，因此，尽管歌唱与新的音乐主题形成套曲，歌唱行为看上去还是非常单调。如果要我用一个词来概括这一系列歌曲的特征的话，我会将它们视为咒语（虽然这是一个完全主观的评价，并主要以我说的单调的方面，以及在演唱语调上的单调为依据）。这是列维－斯特劳斯[①]在著名的巴拿马地区库拿印第安萨满“歌”的个案中使用的术语，该萨满的目的是去“帮助难产”。这个长篇叙事，无疑与萨满想象的旅途有关，激发了列维－斯特劳斯进行萨满教和心理分析之间的比较。这例子十分著名，不必在此引述。在他对“伟大的魔法－宗教文本”的“象征效验”的解释中，他没有提及可能存在于萨满歌与迷幻之间的关系；他不这样做的原因有两个，首先，这不是他的主题，第二，因为萨满不是、或无论如何看着也不像是处于迷幻状态。然而，“过渡到意识转换状态”对萨满为了治愈而行走的旅途来说并不是必须的，库拿人将“神视”看做萨满“天生的才能”，完全不是被给与的[②]。R. Hamayon 告诉我们[③]，布里亚特人的萨满进入我们所谓的“迷幻”状态时，他们说他“进入了一个梦幻的状态”。当他描绘他的旅途时，他描绘他所看到的东西。神视（clairvoyance）或旅途，他吟诵的东西都有意义，并且歌唱文本的意义是重要的。这些词语之所以以音乐的形式被表达，很有可能是因为要记住很长的文本是十分困难的，或者是需要给与它富于表现力的、或一定的魔法效力，而不是要引发迷幻。

在附体和萨满音乐之间的一个重大的不同：后者经常被赋予魔法力量，而前者则没有。附体可以说话，识别，它诱发运动。它的效验是机制性、实践性秩序：它召集上帝，使舞者旋转，建立人和神的联系，唤起情感。它没有其他力量。相反，萨满的音乐有的宣称要改变世界。用列维－斯特劳斯的话来说[④]，为了修正其过程，它努力地介入自然决定论中。从这个角度来说，当歌唱，或者当考虑到词汇和音乐形态时，萨满音乐通过咒语的力量有了魔力，或当以乐器形式表现时，它通过声音的力量有了魔力。那么，这个乐器的象征性本质就有了声音的魅力。在 Anne Chapman[⑤] 收集的 34 首萨克拿姆萨满歌中，有 16 首[⑥]都与旅途这一概念以及巫术力量有关。这个力量不仅能够治疗，也可以祈祷月蚀，资

---

① Claude Lévi－Strauss, *L'efficacité symbolique. Anthropologie structurale.* Plon: Paris, 1958.

② Claude Lévi－Strauss, *L'efficacité symbolique. Anthropologie structurale.* Plon: Paris, 1958.

③ Hamayon Roberte, *Soigner le mort pour guérir le vif*, *Nouvelle revue de psychanalyse* 17: 55－72, 1978a.

④ Claude Lévi－Strauss, *La pensée sauvage*, *Paris*: *Plon*, 1962.

⑤ Chapman Anne, *Selk'nam* (*Ona*) *chants of Tierra del Fuego*, *Argentina*: 47 *Shaman Chants and Laments. Descriptive notes*, New York: Folkways Records (cf. discography), 1972.

⑥ 建立其他 18 首歌的文本是不太可能的，这使得前 16 首歌更有意义。同原文注 29。

助捕鲸者，或通过仪式防止下雨。[①]

咒语：这是萨满音乐的主要特征。但什么是咒语？这是个复杂的问题，我略说一二。

在雅各布森（R. Jakobson）对口头交流六个基本功能的叙述中，他认为“魔法、咒语功能”“主要是将缺席的、或死气沉沉的‘第三人称’转变为意象信息的接收方”[②]，他在说明这一定义时举了三个例子，最后一个例子来自于《旧约》（Joshua 10：12）：“太阳，你恒久地站在吉比恩上方；月亮，你在阿加隆的山谷。太阳恒久，月亮停留。”这种类型的文本，将意象信息首先与“第三人称”的转换联系起来，其次，参考信息也与第二或第三人称有关，但与此同时，重点也落在了信息本身，这是语言中诗歌功能的特点，与我们所知道的萨满教咒语能很好地呼应。至于说到词汇的音乐特点，即歌唱本身，其特征首先是重复性很强；第二，使用一种更接近说话而不是音乐的表达方式；第三，运用一种特别的人声方式——哭泣、拟声、模仿各种噪音——这些都使萨满的歌唱处于一种特殊位置。

在前面的章节中[③]，我曾尝试分析了萨满和附体的不同，并以三个相反的系列论述来表述我的结论：通往神灵的旅途/神灵来访；控制神灵/服从神灵；自发迷幻/非自发迷幻。这三个相对的关系能进一步精炼为一个关系：表演/承受（acting/undergoing）。萨满教看来是表演的，附体则是承受。

用 Pouillon 的话说[④]，主体与迷幻之间“关系的取向”在附体与萨满中是辩证相对的。我们刚刚也发现了主体与音乐的这种对立。在附体中，正如我们看到的一样，音乐是为附体者而演奏的。在萨满当中，音乐是由萨满演奏的。后者是协奏乐者，前者是被协奏者。我们应该考虑到这一协奏乐者与被协奏者的对立。因此，与前述的三种对立一起，这些对立关系成为了萨满与附体的特征。

在萨满与附体中，迷幻的虚幻性内容当然已经完全社会化了。我的意思是，这种内容的呈现是被整个群体所共享的。协奏乐者与被协奏者的对立意味着，萨满是协奏乐者，因为他将自己的虚幻世界加于群体之上，而附体者是被协奏者，因为群体将虚幻的内容加于附体者之上。并且在附体中，主体进入迷幻是因为改变了身份；而萨满进入迷幻是因为他改变了世界。

---

① 关于这一章所提到的歌唱风格，及其与西伯利亚部落（通古斯，楚科奇，Yukaghir，Samoyed，Ostiak）中的歌曲的同源关系，参见 Anne Chapman 的注释最后所提及的 A. Lomax 和他的“歌唱风格测定”分析，以及他的著述 Folk Song Style and Culture。不可否认的是他在书中所援引的证据是必须被考虑的。这与 Lévi – Strauss（1966，326）所提出的对于亚洲及新大陆普遍存在的“旧石器时代的文化血统”之观点完全契合。同原文注 30。

② Roman Jakobson, *Linguistics and poetics. In T. A. Sebeok, Editor, Style in language, Cambridge, Mass*: M. I. T. Press, 1960.

③ Cf. p. 17ff，同原文注 31。

④ Jean Pouillon, *Malade et médecin: le même et/ ou l'autre (remarques ethnologiques) . Nouvelle Revue de Psychanalyse* 1: 77 – 98, 1972.

音乐在萨满教中的角色与其在附体中有着双重的不同：首先，对音乐的体验不同。它们一个是自己创造，一个是别人创造；第二，音乐为了两种不同的迷幻的幻觉结构而服务（或者说两种不同的意识形态）。在附体中，被阐述的音乐主题与迷幻的识别有关，在引发迷幻方面扮演者重要角色。在萨满教中，这一功能是由音乐的咒语式特征来表演的。但是在萨满教与在附体中，情况又有所变化。有的研究有时会将重点放在萨满的生理性兴奋上,[①] 有时放在诵经召灵上，有时又放在对鼓的使用上。与诱发迷幻相反，在维持迷幻状态中，每个个案里的音乐构成了一个基本的因素，以保证萨满旅途的延续性。史禄国告诉我们，在通古斯人中，在萨满通过诵经和击鼓进入迷幻后，他的助手“拿起鼓继续敲，既为了维持萨满迷幻的状态，也为了控制观众的行为”[②]。实际上，旅途通过音乐从一个情节到另一个情节，歌词及其音乐共同塑造了歌唱，咒语和巫术也起到了作用。

（徐欣　译）

萨满与灵媒[③]

萨满和附体有共同之处，如我们之前所见，它们都常引导占卜行为。[④] 萨满和被附体的人表现的像灵媒，作出预言或为人除惑，此处我对迷幻和音乐的关系不多赘述。不过，通灵（或者，你愿意称其为占卜迷幻状态）要求一定的自主性，所以严格意义上必须与萨满或附体区别开来。从它和音乐的关系角度来看，这种情形因而是有点混合的。

为了区别通常意义上的附体（神灵附体）和灵媒附体（神媒），R. Firth 指出[⑤]，在前者中，被附体的人不一定需要“对其他人传达特别的信息”，而在后者中则“强调交流”。负责灵媒附体的神灵有话要对观众说。并且显然，当神灵通过灵媒的嘴传达神谕时，必须要被清楚的听见。这就意味着在那时不能有任何音乐。我举三个例子。在波多诺伏（贝宁），当 Hwonse 的牧师、一个伏都教士在传达神谕、公开预言、或解答向他提出的问题时（我在很多场合中亲眼观察），现场安静的连根针掉到地上都听得到。Paul Berliner[⑥] 向我们描述的在津巴布韦的肖纳人举行的灵媒迷幻降神会中，他告诉我们，一旦标志着神灵附体的高潮过去，音乐就停止，所有的参与者坐下聆听他即将要说的话。之后，神灵离开时，音乐再次响起。我们在之前的章节中也已经看到，西藏的圣哲在音乐停止时才开始预言。

---

① 这是一个特别关于 Avicenna 所描述的土库曼萨满降神会的实例。Cf. J. - P. Roux（1963，290），他在文中用以阐述萨满舞蹈的一些古老文本的引文是很具有启发性的。同原文注 32。

② Shirokogoroff S. M，*Psychomental complex of the Tungus*，London：Kegan Paul，1935.

③ 本节见原著（pp. 133 - 139）。

④ 参见原著 p. 28。同原文注 33。

⑤ Raymond Firth，*Foreword to John Beattie and John Middleton*，*eds.*，*Spirit mediumship and society in Africa*，London：Routledge and Kegan Paul，1969.

⑥ Pual Berliner，*Music and spirit possession at a Shona bira*，*African Music* 5：pp. 130 - 39. 1975 - 76.

另一方面，灵媒进入迷幻状态通常需要音乐。如果需要，就有两种可能。最常见的情形，是由围在灵媒周围的音乐家，而不是灵媒本人来制造音乐。或者，灵媒本人就是自己进入迷幻状态的乐者。换言之，前者与附体模式一致，后者与萨满模式一致。下面让我们看一些关于两者的例子。当犹太先知在预言迷乱状态时，他们是由许多乐师陪伴的[①]。Elisha 听着音乐进入迷幻状态，然后说出了预言。这些先知从不被认为是乐者。[②]在塞文山脉（法国）发生的宗教战争中，人们常常集结在一起歌唱，进入迷幻状态而后预言，但也经常“灵感突发”[③]后在没有任何音乐的情况下做出预言。一切都取决于当时的情境，但我无法再继续深入探究占卜迷幻的这一方面。先知主义学是个巨大的课题，范围远远广于我现在的目标。让我们直接跳到附体这个主题。[④]

在西藏，正如我们见到的那样，音乐只由灵媒的助手提供，唱祈福歌时有鼓、钟、或者铜钹，有时是号角伴奏。至少在“正式”神谕时是这样的，一会我将引用一个不同的例子。在黑非洲这个地方，附体与灵媒是在一个共同的宗教体系下共存的，这是个绝好的做比较的例子，我们能够看到在非常合适的条件、有音乐伴随的情况下，附体与灵媒之间的关系。而且这种比较是很具启发性的。在赞比亚，（Colson[⑤]）basangu 灵媒在进入他的小棚屋来回答那些询问者提出的问题之前，有时会在其他人轻拍着他们的手唱着召唤神灵的歌时直接在公众面前进入迷幻状态。不过正常情况下，他要到屋内才会进入迷幻状态，而且除熏蒸外不受任何其他刺激。相反，通常意义上的附体——由 masabe（神灵中非常不同的一个类别）引发的状态与和有治疗作用的宗教膜拜同时发生——通常伴随着鼓声和歌声。因此，它们的区别是十分显著的。与我们在附体例子中的发现相反，灵媒的迷幻不一定需要伴随着音乐，如果有，音乐也不起着十分重要的作用。在科尔凡多的努巴人为“客户”组织的灵媒的“降神会”中，灵媒进入迷幻就没有任何音乐。

在尼日利亚的 Kalabari（Horton[⑥]）中存在不同的附体形式，一类是为了部落找寻英雄的神灵，另一类是为了水神的神灵。这表明他们存在着两种表现类型：一种是综合了许多仪式的附体舞蹈，另一种是灵媒的降神会。在找寻英雄的附体舞蹈中（oru seki 或神灵舞），现场震耳欲聋的鼓声、祈福歌声、刀的砍击声等交汇成一致的韵律，触发了执仪者的迷幻。在灵媒降神会，即神灵口中的 oru bibi n'ekwen 仪式中，灵媒（不是在 oru seki 跳

---

① 参见 1 Samule 10：pp. 5 – 6，我们稍后将会回到这个部分。同原文注 34。

② 参见 2 Kings 3：pp. 10 – 15。同原文注 35。

③ 在 *Le tbeatre sacre des Cevennes* 中列举了很多例子。（Misson 1707）。同原文注 36。

④ 萨满的预言式迷幻，参见 E. Lot – Galck 1968。同原文注 37。

⑤ Elisabeth Colson，*Spirit possession among the Tonga and Zambia. In John Beattie and John Middleton，eds.，Spirit mediumship and society in Africa.* pp. 69 – 103，London：Routledge and Kegan Paul，1969.

⑥ Robin Horton，*Types of spirit possession in Kalabari religion. In John Beattie and John Middleton，eds.，Spirit mediumship and society in Africa.* pp. 14 – 49，London：Routledge and Kegan Paul，1969.

舞的那个执仪者）在客户们（前来咨询他的人）用各种方式祈祷并用松酒祭祀来呼唤神灵后进入迷幻状态。也许这种祈祷就是唱歌，但是其描述并没有提到音乐，不是很明确。所以，两种进入迷幻的方式是形成鲜明对比的。另外，这样的对比还可见于水神的附体当中。当其采用附体舞蹈的形式时是有音乐的，因此，虽然在文中没有提及，但我们完全有理由相信，附体是伴着音乐迷幻的；而当它采用灵媒的咨询方式时就没有任何音乐，不过我要晚点再回到这个话题上来。

现在让我们来看第二种情况，即灵媒充当自己的乐者触发自己的迷幻。最突出的例子来自坦桑尼亚的苏库马人（Tanner①），他们的灵媒是由他祖先附体的。为了解答前来咨询的人提出的问题，判断其生活中遭遇不幸、生病的原因并给他们“开出处方”，灵媒进入迷幻状态。灵媒坐在凳子上，转动在他面前的拨浪鼓，靠近他的头部，然后开始轻声低语，音量逐渐增大。这就是他触发自己迷幻的方式。当时机来到，他忽然停止摆动拨浪鼓并开始说话。“先祖的神灵指示他停止转动拨浪鼓，而并非是他自己的直接意志来控制的”。这是因为神灵已经被拨浪鼓的喧嚣声分了神，所以急着要“帮助降神会以停止这种喧嚣”。在这里，如果有需要，为了前来咨询他的病人出治疗病情的处方，灵媒也会将触发附体。这种情况下，他不会自己进入迷幻。在轻声召唤神灵后，他开始晃动拨浪鼓，并靠近客户的耳朵，开始缓缓的晃动，然后速度越来越快，“拨浪鼓的转速从慢逐渐增快，是为了让神灵的关注慢慢来临，因为来得太快对患者有害”。所以这是非常有趣的情况：它说明同一个人的迷幻可以由自己，也可以由他人触发；这两种情况里音乐的方式都是一样的，而他们产生作用的诠释却很不一样。

在之前提到的尼日利亚 kalabali 中，当一位妇女被水神附体并表现的像一个灵媒一样时，她在客户们面前通过摆放祭品时与“召唤神灵”来触发迷幻。(Horton②)。与此相反，如前所见，当灵媒被其寻找的英雄神灵附体时，灵媒的迷幻不是被自己，而是被前来咨询的客户触发的。不过，这两种情况的表现方式是一样的：呼唤神灵，摆出祭品，没有音乐（除非将召唤声也看作歌唱)。我来总结一下 Kalabali：通常意义上的附体是由音乐触发的，而且这个音乐不是由他们本人制造的；灵媒附体则相反，它的触发没有音乐协助，或最多有祈祷圣歌，且迷幻可以由灵媒的客户或者灵媒本人引发。

贝宁（原来的达荷美共和国）有不同的例子。在 Port - Novo，有位叫做 Hwonse 的伏都教徒，他的主要职责是传递神谕，同时也接受咨询以证明真理并解决法律纠纷；有时还会被国王召去协助做一些司法裁定。和其他伏都教徒一样，他有他的年度盛宴，我可以观察

① Tanner R. E. S, *Hysteria in Sukuma medical practice. Africa*25: pp. 274 - 279, 1955.

② Horton Robin, *Types of spirit possession in Kalabari religion. In John Beattie and John Middleton, eds.*, *Spirit mediumship and society in Africa*. pp. 14 - 49, London: Routledge and Kegan Paul, 1969.

到他如何履行他的职能。此次盛宴的序幕是一个关闭了好几周的圣殿的重开仪式，之后是伏都教展演以及第一批山芋的献祭。这一切都在一片欢欣的气氛里自然发生。在圣殿的入口和正对着的房子中间的开阔空地上有一支小乐队，有鼓、拨浪鼓、和铜钹等乐器，善男信女和当地民众可以随乐起舞。最后一天留给祭神大典，祭典中，伏都在庙里出现，由祭司长用头顶着在圣堂的空地里绕行。随后举行降神会，Hwonse 通过附体传达神谕。

灵媒如何实现迷幻？首先，他用仪式净化的水清洗自己的头部。之后把沉甸甸的伏都像置于头顶。鼓手随即开始演奏一种专门用于迷信仪式的乐器 agbla。一个需要注意的地方出现了：这种不专属于 Hwonse、而是在其他伏都教仪式上出现的鼓，其意不在于发出很大的声响。鼓本身是空的，底部完全是敞开，鼓皮也相对宽松的拉伸。演奏者用手轻拍鼓膜用鼓语召唤、问候和箴语，其声音足够让人听到，当然，这声音是献给神灵的。没有歌唱。当演奏鼓来召唤伏都神时，牧师轻吟箴语，然后在“只有他知道、并且促使 Hwonse 来临并与他合作”这种词句的帮助下与 Hwonse 交流对话。这是我在仪式之后提问得到的答案，因为环境关系，我在灵媒迷幻时没法在圣堂里观看。

基于我们当前的目的，可以注意到两个事实。首先，语言，无论是用嘴说的或者用鼓演奏的，都在进入迷幻时扮演了重要角色，但音乐几乎没起什么作用，因为 agbla 至少在那个情境下几乎不能被看作乐器，它是在讲话。如果必要的话，可以说它有节奏性，但不能说它在发出乐声。第二，Hwonse 的灵媒在他自己的迷幻中确实起了作用，但也不是唯一的作用。虽然他自己念出那些词句促使伏都来协助他，但鼓手用 agbla 来向神灵致上溢美之词也是必不可少的。关于迷幻是如何触发的这一问题，Hwonse 的例子很好的说明了我之前提到关于附体和萨满都有的灵媒混合情形与音乐的关系。

最后，我有个来自西藏的例子，表明一个灵媒如何作为自己的乐师而引发迷幻；但这一过程与通常所见有很大不同。就如我们在正式神谕的例子中看到的，一般来说，迷幻是由灵媒的助手演奏音乐触发而成。但 Negesky - Wojkowitz[①] 告诉我们，一个他私交甚好的占卜师曾透露，仪式过程有时会是另一种方式：“如果要求他为一个客户做预言，而当时没有可以为他咏唱祈祷的牧师，他就会自己唱祈祷歌。他向我确认，这个方式也十分有效，他在咏唱结束之前就失去意识进入了迷幻。不过，如果第一次祈祷不起作用，他就会再咏唱一次或者两次。”在自我诱导中（如 Tanner 遇到的苏库马人的诱导方式），这种迷幻方式是西藏灵媒的一个特例。但是，它却符合西藏灵媒迷幻的模式，这与我们在黑非洲看到的迥然不同。

正如我们所见，西藏的灵媒让自己坐禅并且用斋戒和禁欲的方式净化[②]。R. A. Stein

---

① Nebesky - Wojkowitz René de, *Oracles and demons of Tibet*, The Hague: Mouton, 1956.

② Cf. p. 000. 同原文注 39。

如此描写灵媒在迷幻时的表现："不仅他的脸部出现变化——肿胀变红，眼睛充血，舌头变厚并且伸在外面等等—他同时也表现了超出人类的力量，能够顶起非常重的钢盔，把剑折弯等等。"① 我们必须记住，这种迷幻是没有任何药物参与的。Nebesky－Wojkowitz 观察到"查看我的材料的医疗机构认为，传达神谕的执仪者的迷幻可能一部分是由抽搐引起的，而抽搐的发作是通过控制呼吸来达到的"。这暗示出迷幻是用一种自我控制的形式产生的一种自愿行为，禁欲行为比起附体中用到的方式来说，更像是萨满中的行为。Nebesky－Wojkowitz 写了一节他称之为西藏萨满的章节，在文中，他比较了西藏的宗教行为（尤其是那些关于圣谕师的部分）和西伯利亚萨满。或许可以说将西藏圣谕师中的附体看作是宗教行为的话，那么它属于附体的范畴，而他在迷幻里使用的肉体技能则是属于萨满的范畴。西藏圣谕师是宗教两种迷幻方式融合中最为突出的例子。

还有，西藏的灵媒只能偶尔触发自己的迷幻，西藏"真正的圣哲"（the true bards）在歌唱前就进入迷幻，这是他们一贯的做法。为了进入迷幻，"唤来一个神灵进入自己"，圣哲"开始用祈祷来净化自己并歌唱赞美描绘出一个神灵"。而这是自我诱导的一种迷幻，属于附体而不是萨满的范畴，因为 Stein 这样说道："伟大的神灵降临并附到圣哲身上"。另一方面，迷幻中的歌唱行为是萨满的一个特征，但也是西藏某种附体形式的特征。在这点上，我很有兴趣知道在萨满和附体共存的这些领域中各种事情是怎么继续牢固树立的，尤其是在原始印度支那的亚洲。（Pottier 和 Condominas②）

目前为止，在我们已回顾的所有灵媒的例子中，都至少包含着一些音乐上的内容，就算作者没有明确说明，但祈祷或者召唤神灵一定程度上是必须咏唱的。在所有灵媒附体中最著名的德尔菲的佩提亚的例子中，这一情况是怎样的呢？"古代作家的引导所激发出的狂热主义是何等情形？"J. Defradas③ 如是问。在这点上，著者们各执一词。J. P. Vernant 最近针对我们忽视的问题做了评论："圣谕师登峰造极，他的声名、威望使其他所有人黯然失色，他们的权威从第八世纪开始就逐渐延展到了整个希腊世界：德尔菲圣谕师"。为了回答向她提出的问题，佩提亚进入了"真正的迷幻状态"，用十分难懂的方式说话，其回答需要先知来解读，或者由她本人"直接回答这些问题"。我们猜想她肯定是以"冷血"的说出这些话的。这两种方式都没有音乐的参与。就算我们猜测要利用音乐来触发迷幻，这也最多仅限于一些祈祷咏唱。不管是哪种方式，我们都可以肯定，与总有音乐出现、并

---

① R. A Stein, La *civilization tibétaine*, Paris: Dunod, 1962.

② Richard Pottier, *Note sur les chamanes er mediums de quelques groupes Thai. Asie du Sud－Est et Monde Insulindien. Bulletin du CeDRASEMI* 4 *no.* 1. Paris: C. N. R. S. et E. P. H. E, 1973.

Condominas Georges, *Postface pour "Chamanisme et possession"* . *Asie du Sud－Est et Monde Insulindien. Bulletin du CeDRASEMI* 4 *no.* 3, Paris: C. N. R. S. et E. P. H. E. (6 e scction), 1973.

③ Jean Defradas, *La divination en Grece. In A. Caquot and M. Leibovici, editors, La divination*, *vol.* 1, pp. 157－195, Paris: P. U. F, 1968.

且需要大量音乐的高里邦托的秘仪迷幻（the “telestic” trance of the Gorybantes）相比[1]，佩提亚的“占卜”迷幻（“mantic” trance of the Pythia）只需要很少的音乐，甚至完全没有音乐。

因此，占卜迷幻和音乐的关系是多变的。事实上，如果灵媒是一个萨满，那么在任何一个有音乐参与的例子中，他都是自己迷幻的乐者，但如果他是个被附体的人，那么音乐则通常由他人演奏。附体灵媒自己行乐的情况也会发生，不过不多见；这就更像是萨满的行为。这不是因为他的迷幻内容发生了改变，而是由于因为附体者与神灵之间关系的特点不再是顺从，甚至常常也不是认同，而认同是表明附体的关键因素。

坦噶尼喀的苏库马灵媒迷幻，被描述为自我诱导的迷幻。他是专业的被附体者，他和附体于他的神灵、以及通过他的嘴来传递神谕的神灵的长久关系，已经给予了他或多或少驾驭这些神灵的能力。这就如同一个萨满成为了神灵的掌控者，然后控制了自己的迷幻。任何两个极端之间的等级划分当然都是可能的，这也解释了为什么灵媒和音乐的关系如此多变。

这种多变是灵媒有着非常多样化的形式和技巧的结果。毋庸置疑，技巧多变的原因，或者说部分原因就在于灵媒往往以用完全私密的方式来执仪，其环境有利于个体的主动性，并能够激励人产生改变。

（徐欣　译）

Bushman 的具体实例 [2]

在 Bushman [3]的生活中，音乐在舞蹈与疾病医疗相关的迷幻状态中都扮演着决定性的角色。这些人将迷幻、舞蹈、以及疾病的治疗都归为萨满而非附体。就本书的立场而言，这个主题是相当有趣的，因此，在此处它值得被仔细地研究。

Bushman 将疾病归因于造物神的旨意，造物神通过次要的神和它的使者即亡灵，将好运与厄运（疾病）降临在他们身上。（Marshall[4]）。治疗行为被视为企图赶走疾病，由“治疗人员”和助手一起使用超自然的能力（当地语言为 n/um，Marshall 将此称之为“医

---

① 这个问题将在本书的第二部分被讨论。同原文注 40。

② 本节见原著（pp. 139 – 147）。

③ 更确切地说，他们是 Kung Bushmen 人的一支，这个族群在以前我们提到的两部著作中涉及过。回想一下，这些被我们称为 Bushmen 的人，他们身材矮小，以打猎为生并聚居在南部非洲的 Kalahari 沙漠。同原文注 41。

④ Lorna Marshall，*The medicine dance of the ! Kung Bushmen. Africa* 39：pp. 347 – 381，1969.

学”/medicine）来进行，这种超自然的能力包含“医疗之歌”以及“医疗植物”。[①] 这种能力通常由男性掌握，半数以上的男性人口为治疗人员，然而，女性也可掌握这种能力。[②] 为了达到效果，这种能力需要通过演唱有疗效的歌曲来激活，然后用燃烧的煤炭和舞蹈对这一能力进行强化。最后，n/um 变得非常热并且沸腾，当治疗人员在迷幻状态中充满活力地唱歌时，其疗效达到最高峰。此时这种超自然的力量也达到最高峰[③]。治疗人员在两种情况下来实践这种力量，一种是在由全体人员参与的有疗效的舞蹈当中，但这种实践并不必需与特定的疾病相关，另一种是在自然环境当中举行的更为私密的降神治疗仪式，这个仪式是以治愈特定的疾病为目的的。简单来说，我们可以将第一种看成是预防性医疗实践，而第二种才是治疗实践。

广义来说，参与治疗舞蹈的角色通常为：女人们在火堆旁围成圆圈而坐，形成一个紧密的小团体来演唱以治疗为目的的歌曲，大声拍手来伴奏。此时男人们在她们旁边排成一行跳舞，接下来他们一个一个逐渐进入迷幻状态，然后开始运用治疗能力，并将此能力同时传递到病人以及在场所有人身上。

以治疗为目的舞蹈包含两个阶段。第一阶段为抓住及驱赶疾病；此时，已经进入迷幻状态的治疗人员开始为病人按摩身体，为他涂上自己的汗水，并把手放在病人身上，目的在于把疾病从病人的身上引出来。接下来，他粗暴的把疾病驱逐至次要的神及他的使者那里。第二阶段他们用猛扔树枝和辱骂方式来驱赶亡灵，有时候（尽管很罕见）治疗人员也会尝试以寻求他们帮助的方式来安抚他们。当治疗人员迷幻时，他事实上可以看到了次要的神和使者，因此能够和他们直接沟通。当他进入最深层的迷幻状态时，即“半死亡状态”，他的灵魂（或是他所拥有的两个灵魂中的其中一个）离开身体与次要的神相见。Bushman 说，在古时候，治疗人员曾经接触过造物神，造物神当时将身上穿的袍子从天堂垂下，让他们可以利用袍子爬上去。那么很显然，我们面对的是萨满的问题，而不是附体。

R. B. Lee[④] 在他关于 Bushman 迷幻状态的社会学文章中，强调从事治疗舞蹈时，两性所扮演的不同角色（他将这类舞蹈称为“治疗舞蹈” curing dance）。他表示，只有男人们

---

① Lorna Marshall 提及的“治疗人员”（medicine man）、“医疗之歌”（medicine song）、“医疗之舞”（medicine dance）这三个术语，根据 Marshall 的资料，可以更确切的翻译为“有能量的人”（power man）、“有能量的歌”（power song）、“有能量的舞”（power dance），其中“能量”（power）或“潜力”（potency）相当于 Bushman 社会中 n/um 这个词。同原文注 42。

② 即使妇女们获得这种“力量”（这种情况极为少见），她们也不能作为一个“有治疗力的妇女”（medicine women）。同原文注 43。

③ 正如我们所看到的，这些舞蹈并不总是特别针对治愈病患，在很多情况下，舞蹈的目的在于防御或保护个人及族群。同原文注 44。

④ Lee Richard B, *The sociology of ! Kung Bushmen trance performances. In R. Prince, editor, Trance and possession states*, pp. 34 – 35, *Monteral*: R. M/Bucke Memorial Society, 1968.

才会跳舞并进入迷幻状态；但是女人的参与却是相当重要的，因为她们所提供的音乐，让进入迷幻的过程得以顺利进行。男人承认这点，并且认为舞蹈的成功源于女人们坚持不懈的演唱，以及持续的热情。如果 R. B. Lee 说的是正确的，那治疗舞蹈可被视为萨满的降神仪式。其中音乐不是被萨满所创作，而是为了萨满而创作，这实际上也是附体的特征，因此，这与早先所陈述的音乐和萨满式迷幻的关系是矛盾的。换言之，我曾经通过考虑“谁制造音乐”这一层面来揭示萨满与附体之间的对立关系，而这种对立现在看来也许并不存在。因此，这一点还需讨论。

乍看之下，Marshall 和 R. B. Lee 两人对于治疗舞蹈的描述在很大程度上是一致的。但如果仔细研究他们对于音乐细节的观点，二者却是相互矛盾的，R. B. Lee 对于男女角色做了非常类型化的区分，他表示在治疗舞蹈中，男性和女性所扮演的角色重要性是不均等的。并表示在舞蹈活动中，女人们唱歌，男人们跳舞，女人只有偶尔才会跳舞，只有男人才会不断跳舞直到进入迷幻的状态（trance）。他的描述并没有提到男人也会在跳舞时唱歌。Marshall 则提供更为细节的描述。事实上，她曾表示在跳治疗舞蹈的过程中，女人们在演唱时扮演重要的角色，男人只在跳舞时吟唱单声曲调，这一点描述和 Lee 的观点不谋而合。然而 Marshall 也数次表示男人（医疗人员）在跳舞时也会唱歌：男人在进入迷幻状态之前，有时候会同时唱歌和跳舞（至少一至二个小时）[①]，在唱歌时用双脚在地上具有节奏的踱步，并摇晃绑在腿上的金属片。从音乐的角度来看，当她讨论不同舞步所代表的意义时，这个在舞蹈时所产生的音响效果是相当重要的。Marshall 总结这些舞步的主要功能，并不是为了呈现舞蹈的特征，而是要“产生声音。”从其他的角度来看，她对于治疗的过程有以下描述：“医疗人员一面唱着治疗之歌，一面碰触病人，通常一只手放在病人背部，另一只手放在病人胸部。过一阵子之后，治疗人员改变演唱的方式，固定演唱一种称为 n/hara 的声音”。这种由治疗人员发出的声音包含呻吟声、呼啸声、高音哭喊声、以及叹息声；因为这些治疗人员不断重复上述的声音，进而表现出某种特定的形式结构以及节奏的组织，有时会轻轻地演唱。因此，治疗人员在音乐表现中占有主动的角色——在迷幻状态开始前使用音乐来协助进入迷幻状态，或是迷幻进行中使用音乐来治疗病患。

这意味着考虑到迷幻与“音乐制造者”之间的关系，Bushman 的情形介于附体与被广泛定义的萨满之间。与附体的情况不同，Bushman 治疗者参与引导迷幻状态的歌唱，但与萨满的情况不同的是，歌唱的主要责任并非由治疗者承担，而由女性歌唱群体，即并不进入迷幻状态的群体来承担。会出现这个状况，至少有两个隐藏性的原因。第一，Bushman 的治疗者，并不像西伯利亚的萨满一样是单独行动的个体：就如同先前所提到，至少有一

---

① Lorna Marshall，*The medicine dance of the ! Kung Bushmen. Africa* 39：pp. 347 – 81，1969.

半的 Bushman 男性为治疗人员，其中的萨满更多的是集体行动，而非单独行动。第二，Bushman 治疗人员藉由舞蹈来进入迷幻状态，这个舞蹈是以团体的方式来进行，并且需要持续且流畅的音乐来伴奏，为了维持音乐的连贯与持续性，这音乐只能由专属的一群人来演唱。但是，一旦治疗人员进入迷幻状态，并且开始实践这种治疗能力，对病人来说治疗人员的演唱比合唱团的演唱更为有效。这表明无论萨满或是附体，区别迷幻的状态是非常重要的。

现在这个观点已经被厘清。如果我们以一个特别有趣的方式来观察，可以发现 Bushman 的例子已经衍生出关于音乐的治疗效果，以及迷幻状态中音乐和舞蹈之间关系的问题。

我们可以看到在 Bushman 中，可以在某种程度上区别出，他们一方面进行以团体参与的预防性治疗（以跳治疗舞蹈为主），另一方面，治疗人员也在私底下使用治疗性药物（不跳舞）。我们因此面对两种治疗方式，但是这两种方式都会使用音乐，或是演唱具有疗效的歌曲即先前所提到具有神奇力量的歌曲。这两种治疗方式之间的最大差异，在于第一种方式稳定且持续地连结舞蹈和迷幻状态，然而，第二种方式却不使用舞蹈，并且不需要进入迷幻状态。此外，尽管治疗能力似乎只掌握在男人的手中，男性和女性却都可以演唱治疗之歌，无论是在跳团体舞蹈时，或是在私底下的治疗过程中。Marshall 曾描述过一个戏剧性的情况，治疗生病中婴儿的过程，她说：“这些女人马上开始大声演唱一首治疗之歌（没有任何犹豫就开始演唱）。此时来自于两组团体的男人们开始治疗婴儿。几分钟后，来自婴儿父母团体中的两个男人，以及一位在另一组团体中的男人，突然地进入迷狂及无意识状态”。Marshall 指出在其他重要的案例中，她所观察的男性治疗人员也会进入迷幻状态，但是那仅仅进入“轻度的迷幻”（into light trances）。相反地，考虑到这两种对于病人相当友善的治疗方式，Marshall 说，当这位男性治疗人员独自作业时，他会无任何预示地开始唱歌，并且发出 n/hara 的声音；接下来，他用自己的前额搓揉着病患，并把双手放在病患的身上来挥动。Marshall 还表示这位男性治疗人员在治疗每一位病人时，并没有表现出一丁点迷幻迹象。

上述所有案例皆呈现一个事实，那就是在治疗所有病患的过程中，每一治疗的过程中都必须要唱歌—无论是由男性和女性一同演唱，或是只有男性治疗人员独自发出 n/hara 的声音。这些歌曲听起来究竟是什么样子呢?① 简单来说，先不讨论发出 n/hara 的声音为何，其实这些歌曲有着相同的音乐特色，我们也可认为这是 Bushman 普遍的声乐特色：用真假嗓音反复变化地唱、对位式的复音音乐，以及发声（在所有时候，或是几乎所有的时候，

① 这四种类型的医疗歌曲，呈现出不同的音乐形态，它们收录在录音中（参见音乐唱片分类目录）。同时可参见 Nicholas M 的著作。同原文上注 45。Monfouga - Nicholas, Jacqueline. 1972. Ambivalence et culte de possession. Paris: Éditions Anthropos.

只有哼着音调而没有歌词的发声唱法）。Marshall 对于这些歌曲有两点重要的观察，她一方面写道：“尽管他们藉由演唱 n/um 来表达所深信的超自然力量，这些歌曲其实并没有脱离治疗仪式的范畴”。这些歌在被任何人及在任何地方演唱，比另外的一些音乐形式都更为普遍，这些歌曲让工作更有干劲、让自己走更多的路、使大家愉快地度过休闲时光、或是逗弄和安抚婴儿（同上，368）。在分析完她所收集的资料之后，Marshall 补充说到，对于她自己而言：“治疗之歌中所吟唱的 n/um 声，直到和治疗人员所吟唱的 n/um 声发生共鸣之前，都被认为是无效的”。无论在何种环境，这两种力量的互动显然并不会在任何情况下都发生，而是仅仅发生在男性治疗人员“企图治开始疗并且试图唤起 n/um 的力量”时。此外，根据 Marshall 的研究，补充说明舞步和这些歌曲之间并没有特别的关联。“在跳治疗之舞时，无论当时演唱哪一首歌曲，舞步都是相同的这种舞步也出现在中国功夫中，同时，偶尔也会出现在与治疗舞蹈无关的场合，突然间产生的充沛精力会让他独舞一阵子。”这段描述和 Roger Bastide 对于私人音乐的观察①一样，对于附体音乐来说，在 Bushman 中这是授予治疗之歌力量的“完整现象”（total situation）。

不像治疗之歌可以被男人或女人演唱（或在梦境中接受），n/um 声只能由治疗人员即男性来发声。这些声音并不一定与迷幻或舞蹈相关，但是这些声音和治疗实践本身是不可分割的，并且因此从某种意义上成为其声音的表达（acoustic expression）。但我仍然要说，尽管没有得出任何结论，人们不得不去将 Lorna Marshall 所描述并录制的声音②与美国印第安萨满所发出的声音相比较，这些声音由 H. Le Besnerais③、J. Hurault④ 和 Audrey Butt⑤ 录制。

从迷幻状态、舞蹈、和音乐间的关系来看，Bushman 萨满治疗方式中，预防和治疗的观点是不同的，因为这两者有着不同的风貌和内容，这点可从下方的表附 1 - 1 看出。表中治疗过程中出现的内容会以 + 记号来表示，没有出现的内容会以 - 记号来表示，如果可出现或可不出现的内容，则会以 + 记号来表示。英文字母 m 和 f 则代表从事人员的性别。通过此图我们可以看到治疗之歌其治愈力和迷幻状态没有太大关联，并与舞蹈以及女性的参与更加无关。在这之前我们提到，除非由拥有治疗企图的治疗人员来演唱，否则治疗之

---

① Bastide Roger, *Le candomblé de Bahia* (*rite nagô*), Paris: Mouton, 1958.

② Cf. *Bushman Music*（参见音乐唱片分类目录）。同原文注 46。*Marshall Expedition and Mission Ogooué – Congo*, *Bushman Music and Pygmy Music*. 30/33, *Musée de l'Homme LD9*, *Paris and Peabody Museum*, *Cambridge* (U. S. A.), 1957.

③ *Séance de chamanisme*（参见音乐唱片分类目录）。同原文注 47。

④ Cf. *Musique…Wayana de Guyane*（参见音乐唱片分类目录）。同原文注 48。

⑤ 录音档案保存在伦敦的英国声音录音协会，以及 Département d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme 民族音乐学系。Audrey Butt 说，萨满明确的认为，这些念诵（chant）及其节奏能起到辅助神灵飞翔之作用。同原文注 49。

歌便是无效的。当然，歌曲本身或多或少拥有一些神奇力量，因此，无论是由谁演唱，这首歌曲都可能产生“治疗病患”（cure any sickness）的功效，或是变得不能再用并丧失功效。然而，在所有的案例中，让一首具有治疗效果的歌曲发挥其功效的最简单方式，就是之前所讨论的情况：治疗之歌与生俱来的能力，只有在和治疗人员产生共鸣时才会发挥其功效。换句话说，对 Bushman 而言，一首治疗之歌本身并没有疗效，而只是治疗过程中的一个基本部分。让我们把这项数据归档于音乐治疗（musicotherapy）的研究档案中。

表附 1-1　治疗实施时歌曲、舞蹈与迷幻状态的关系及性别差异

	歌曲		n/hara		舞蹈		催眠	
治疗	m 男	f 女	m 男	f 女	m 男	f 女	m 男	f 女
预防	+	+	+	—	+	—	+	—
医治	+	+	+	—	—	—	+	—

现在我们来看音乐和迷幻之间的关系。对布西曼族 Bushman 而言，迷幻存在很多不同的程度，从相当“轻微”到可能引起昏厥和崩溃的极度猛烈的迷幻。根据 Marshall 的描述，我们也许可以自然的推论出，为了让猛烈的迷幻状态发生，下列两个条件都是必要的——一方面是音乐（即我们所说的唱歌），另一方面则或者是跳“医疗之舞”。也许有人会认为，在医疗之舞前的长时间准备过程会让治疗人员在此时预热其自身的能量并达到高峰，并在其体内产生出等同的情绪化状态，直到医疗者意识到他的职责是治疗一个重症患者，才恢复意识。无论是何种治疗案例，即使音乐对于催化迷幻是不可或缺的，它仍旧必须和某种情绪状态结合。

在这里我们感兴趣的是医疗之舞发生时的实际情况。这个舞蹈持续数个小时之久，有时会持续一整晚。进入第一次催眠状态之前的暖身舞蹈，大约持续一至两小时。就如同我们所看到的，在这段时间，女人们一边唱歌一边拍手，同时男人们一边唱歌一边跳舞并大声的跺脚，让绑在脚上的金属片根据步伐的节奏，发出喀哒喀哒的声音。对于 Lorna Marshall 而言：“自我暗示的力量诱使人们进入迷幻状态”，并且被“持续数小时的大声歌唱、剧烈的舞蹈动作、不断重复的节奏、不断触碰的身躯、与他人配合的肢体动作”所增强。此时所演唱的歌曲是没有歌词的（这也是 Bushman 演唱歌曲的规则之一，无论是在演唱治疗之歌或是其他歌曲），这点与附体的情况相反。我们不能将跳医疗之舞时产生的情绪化的反应都归因于歌词的催化，因为演唱的歌曲并无歌词，因此在此时所产生的情绪反应，都是纯音乐性的。Marshall 和 Lee 都强调女性演唱的歌曲具有相当热情的风格，而且她们都非常大声地演唱与拍手。如同我们所听到的，迷幻的过程伴随着炙热、

火焰，以及沸腾。[①] 曾经有人提到 Zempleni 曾见到用格里奥琴演奏的热身音乐来作为 ndöp 开场的情景。在 Bushman 当中——就像在沃洛夫人（Wolof）当中——音乐的角色是为了提升舞者的热情，并增加他们的兴奋感。在听觉层面，音乐声音越大，所带来的刺激效果就越强烈；在动作层面，如果越热情，便越投入。就如同我们在附体舞蹈中所看到的，音乐在 Bushman 萨满舞蹈的一般程序中，扮演刺激情绪的重要的角色。综上所述，这些都是舞蹈时的必要条件，而且正是舞蹈起到决定性的作用；事实上只有舞者才会进入迷幻状态，而坐着的女性则不会。

这个舞蹈究竟是怎样的呢？Lorna Marshall 认为是紧张的，因为舞者的身体“维持竖直，或是从臀部往前弯曲”，躯干的动作是相当受到控制的，使得这些舞者看起来“就像被正在舞动的双脚所移动的雕像”。正如同我们所见，男人们尽可能大声的猛烈地跺脚。以这种方式长时间跳舞，是否必然消耗舞者的体力，或是导致特别严重的新陈代谢失调呢？我们并不知道这些问题的答案。

让我总结关于造访 Bushman 后所了解的信息。音乐达成一些在“医疗之舞”中的功能：（1）音乐鼓动男人们跳舞；（2）音乐帮助参与者中的治疗人员进入迷幻状态；（3）音乐使神奇的治疗能力得以施行。大部分的音乐是由女性来负责演唱，但是男人们也会一同参与其中。由女性所组成的合唱团体，扮演煽动舞蹈气氛的重要角色。另一方面，似乎只有治疗人员自己演唱的歌曲，在实际治疗过程才具有相当重要的地位。尽管如此，治疗人员在音乐方面扮演积极的角色，音乐的目的在于让他们跳舞并进入迷幻状态，而这与附体中的情况相反。然而，制造音乐的责任落在没有进入迷幻状态的那一群人（女人们）身上，这点又与萨满的状况相反。从迷幻现象和“谁制造音乐”间的关系来看，Bushman 的案例因此介于附体现象和萨满之间，这个事实弱化—但是并非无效—前一章所反对的事物。

我们也应该记得（1）音乐并没有独自催化迷幻的效果，而且音乐只能和舞蹈或是情绪化的状况同时发生；（2）在 Bushman 自己的观点中，“医疗之歌”的效力肯定存在于其神奇力量当中，但同样也存在于治疗人员自身，及其对医疗歌曲的有意识的使用行为中。

最后，让我们回顾 Lorna Marshall 之前所提到的，Bushman 的“医疗之舞”首先应被看作是一种重新让这个团体再度团结并产生认同的手段。“统一”（united）与“团结”（unity）等词汇，在 Lorna Marshall 短短几行的结论中，出现过三次，她说：“他们团结一致，一同歌唱、拍手和跳舞，无论他们的感觉状态如何”。即使他们在舞蹈过程中发生冲突，“接下来，人们随即又团结为一个整体，一同唱歌、一同跳舞、一起活动。”我稍后会回来

---

① “Bori”在 Hausa 意为“烧开、沸腾”，在古希腊 Pythia 是“一口有生命的大锅，它沸腾在上帝的控制之下”。同原文注 50。

讨论这种情况的重要性。

如同我们刚刚了解的关于 Bushman 的后续之事一样，我想要增加一些 Bushman 的遥远邻居关于迷幻状态的资料。Kalahari 沙漠的 Bushman 和热带森林的 Pygmies 都靠打猎和采集为生。虽然他们并非同一“种族”，但是他们都身材矮小。虽然这两种人的居住地相差几千英哩，也没有任何接触与交流，生活环境极为不同，但他们的音乐或更准确的说，他们的演唱方式（因为他们都没有使用任何乐器，或仅有极少数的使用乐器）是极为相似的。(Rouget ; Lomax ; Frisbie①)。从某些方面看，他们的舞蹈也是极为类似的。对 Bushman 而言，唱歌和跳舞常引发迷幻状态，而迷幻状态在他们的生活中占有极重要的地位。和 Bushman 相反，Pygmies 从不实践迷幻状态（Bourguignon②）。因为 Colin Turnbull ③的研究中没有提及有关迷幻状态的信息，因此我们认为迷幻状态是不存在于 Ituri Pygmies 中的。然而，这一观点对 Sangha Pygmies 并不一定正确，至少对于我在 1946 年观察的那些 Ouesso 地区的 Babinga（Bangombé 以及 Babenzélé）而言。有一天，一位 Bangombé 猎人在引导大家跳舞时，突然在众目睽睽的情况下进入迷幻状态（出现无法控制的抖动身体、身体失去平衡、不断冒汗、迷乱之后突然昏厥等现象）。一位小女孩拿来一些冷水，在这位猎人丧失意识之后，将水泼在他脸上，这个情形与 Lorna Marshall 所描述的 Bushman 相同。这些冷水慢慢地让猎人恢复意识，但是他仍就坐在地上好一阵子，样子看起来极为疲倦，同时其他人则继续跳舞。我无法更详细的描述这种迷幻的情形，但是其他人似乎对此状况习以为常。由于我在那里停留的时间很短，所以无法更进一步地观察。

简单地说，与先前提到的论点相反，这种和音乐、舞蹈密切相关的迷幻状态确实会出现在某些 Pygmies 中，这一事实对调查迷幻的地域分布情况及与 Bushman 进行比较研究，带来了一些乐趣。

（吴珀元　译）

---

① Gilbert Rouget, *Introduction to Notes sur la musique des Bochiman comparée à celle des Pygmées Babinga, établies par Yvette Grimaud avec la collaboration de G. Rouget.* Paris: Musée de l'Homme, Département d'ethno - musicologie and Cambridge: Harvard University, Peabody Museum. Notes to the record; cf. discography, 1957.

Lomax Alan, *Folk song style and culture*, Washington: American Association for the Advancement of Sciences, 1968.

Frisbie Charlotte J, *Anthropological and ethnomusicological implications of a comparative analysis of Bushman and African Pygmy music. Ethnology* 10: pp. 269 - 290, 1971.

② Bourguignon Erika, *World distribution and patterns of possession states. In Raymond Prince, editor, Trance and possession states*, pp. 3 - 34, Montreal, 1968.

③ Turnbull Colin M, *Forest people*, New York: Simon and Schuster, 1961.

附录二 医疗民族音乐学概要

由于受到自然科学以及人文学科的相互影响，具有浓厚跨领域色彩的人类学出现了许多重要的分支领域，如体质人类学、心理人类学等。“医学人类学”（Medical Anthropology）亦是其中重要的分支领域之一。其研究方向，除了探讨与人种、遗传、生物学等自然科学相关的议题，还涉及文化与人格的相关研究以及国际公共卫生政策对当代人类生活影响的议题。此外，非现代医学概念范畴的各原始民族以巫术或魔法为主要手段的“民族医学”（Ethnomedicine），也是“医学人类学”所关注的范畴。

民族音乐学的发展与人类学的研究息息相关。人类学的方法论以及其强调在文化语境下探讨事物的基本精神，都牵动着民族音乐学的走向。同时，自20世纪70年代发展至今的近代“医疗人类学”的研究，也对民族音乐学界的研究方向产生了一定程度的影响。因此，近来学者们逐渐开始关注到音乐、医疗与文化之间的相关议题。“医疗民族音乐学”（Medical Ethnomusicology）作为一种新的研究领域便在如此的学术环境下逐渐发展起来。

一、音乐、文化与医疗

乍看音乐、医疗与文化之间并无直接关联。因为近代西方医学学术界专注于治疗、用药、手术等方面的科学研究，在强调范畴化的科学理性主义影响之下，将医疗行为视为一种单纯解决人类生理病痛的手段，因此该领域在解剖、遗传工程、传染病防治以及手术技巧与科技等医疗技术方面取得了极大的成就。注重解除表象的生理病痛，逐渐忽略了身心之间平衡与整体关联性的结果，使医疗与音乐两者渐行渐远。至于音乐，它在艺术上的创造性与价值亦是毋庸置疑的。在人类的生活中早已是不可或缺的部分，无论是抒发情感或休闲娱乐，甚至人生仪节都免不了与音乐相关联，我们可以信手举出的著名演奏家、歌者或是音乐作品亦不计其数。因此音乐所扮演的角色不但多样且具举足轻重的地位；但也因为长期受到西方古典音乐思维的影响，学术界对于音乐所进行的研究，大多将音乐视为一项与旋律、作品创作相关单纯的音响艺术形式，针对音乐作品形态、类型或针对作曲家生平以及音乐历史的研究，以及对音乐在教育功能与教学方法上的延伸性探讨（虽然其后有民族音乐学针对音乐在文化语境之中的探究，但是直接关注到音乐、医疗与文化关联的研究却无太多着墨）。

然而，自古以来，音乐在世界各个不同民族中还具有另一种重要的功能，即所谓

"乐"者"药"也的功能。在西方古希腊神话中，阿波罗神同时掌管着音乐和医疗；希腊学者毕达哥拉斯亦曾提出将音乐用于治疗病患的观念；在中国的传统中，音乐与医药的关系更是根源于"身心合一"的整体观及其实践，体现出两者深厚的渊源与关联。

此外，在早期人们的医疗行为中，音乐更是常常伴随着特定仪式的重要角色。这样的医疗行为，除了能够解决肉体上的生理性病痛外，也借助仪式对患者产生着身心疗愈的作用。即便在当今，许多族群中仍保留着类似"巫术"或其他种类的民俗疗法，并在治疗时，通常运用不同形式、种类的音乐，或是冥想与唱诵的方式来达到身心疗愈的功效。这种借着宗教仪式进行医疗的手段，不仅是治疗生理病痛的方式，而且也使患者得到心理的慰藉、达到自我内在能量的提升，这样的医疗行为更成为该族群文化中的重要环节。由此可见，人类将音乐用于改善或治疗身心状况的医疗行为早已深植于民众的观念之中，强调身心的平衡更是医学与音乐共同致力的目标。

二、 医疗民族音乐学、 音乐治疗与民族音乐学

虽然医疗民族音乐学这个名称在21世纪初才出现，但具有这个领域研究精神的相关研究却早已出现。在音乐领域的研究中，针对音乐、医学与疗愈（healing）相关的研究，主要集中在音乐治疗与民族音乐学两个领域中。

1950年美国国家音乐治疗协会（National Association for Music Therapy）与1971年美国音乐治疗协会（American Association for Music Therapy）成立后，学界开始出现以现代医学与科学化进行"音乐治疗"（Music Therapy）研究的角度。"音乐治疗"关注的是音乐与医疗之间的关系，对两者进行了积极且有系统的科学探索；并在临床心理学领域取得了重要的研究成果。发展至今，"音乐治疗"领域已出现了许多与"心理医师"或"物理治疗师"等专业人士同等地位的"音乐治疗师"。当然，这个已被主流社会所承认的"音乐治疗"及其研究范畴，仍然较为注重其"治疗"的实用技术层面，对于音乐与医疗在文化语境下更深入地探寻则着墨不多。

民族音乐学（Ethnomusicology）一直以来便强调音乐及其文化脉络的关系研究。以文化的视角出发，针对音乐与医疗之间的关系进行与前述"音乐治疗"领域不同方式的一系列探索，不同于以往单纯集中在实验室神经生理学的科学研究，而是扩大到了其文化脉络与文化研究的范畴之中。早在医疗民族音乐学这个领域出现前，便有少数针对音乐与医疗的初步研究。大部分主要针对某种宗教信仰医疗仪式，且研究者所关注的主要是仪式的过程、仪式中使用歌曲的翻译与形态分析、举行整个仪式所得到的结果（如举行仪式前后病患的状态）以及该仪式在社会中的文化与社会角色等细节。

而对这些仪式进行更深入的剖析，首先是对仪式中迷幻（trance）现象[①]的研究。学者们除了在神经生理学、病理学、心理学对于此现象有所探讨外；在音乐学界也对这一现象进行相关的研究，以法国民族音乐学学者吉尔伯特·罗杰（Gilbert Rouget）为代表性的人物，在其1985年出版的著作《音乐与迷幻》（*Music and Trance*）一书中，作者以自身多年在非洲田野工作的第一手田野调查资料，以及世界各地信仰体系中所搜集到的大量民族志资料为基础，将迷幻现象做了清晰的分类。并说明了风格相同或是不同的音乐，在不同的文化语境中会有其不同的文化功能，厘清了音乐并非造成迷幻现象的直接因素，仅止于触发与维持迷幻现象的功用。

在音乐与情绪变化转换方面的研究，也是研究者所关注的焦点之一。其研究重点是结合神经心理学、生物学以及心理学等科学研究的成果，进行更深入的社会文化意涵的探讨。仪式进行中，患者对于痛苦的转换以及深层情绪的改变，除了在神经心理学与生物学方面有相关的研究，音乐在其中所扮演的关键角色更是当前学者们研究的热点。例如，2004年，美国的民族音乐学家朱迪思·贝克尔（Judith Becker）在其《深度聆听者》（*Deep Listeners: Music, Emotion and Trancing*）一书中，将人聆听音乐时体验到的深度情绪和在信仰仪式的语境中体验到的迷幻进行了模拟。运用神经科学和生物学的新发现，概述了迷狂的情绪基础理论；并结合了神经心理学等自然科学对于迷幻的研究成果，强调在人文主义框架下吸纳自然科学成果的必要性。

三、 医疗民族音乐学在西方的研究成果

（一）医疗民族音乐学提出前

在医疗民族音学学出现之前，直接关注音乐、医学、文化与疗愈方面的研究并不多，针对此议题进行专题探讨的学术期刊只有《音乐的世界》（*The World of Music*）。该刊在1997年第1期中以“在跨文化视角中的音乐与疗愈”（Music and Healing in Transcultural Perspectives）为题，刊登了六篇与此议题相关的研究，研究的区域包含了巴西、秘鲁北部、北印度、日本以及以色列等地，研究主题则多以当地医疗仪式为主题。至于《民族音乐学》（*Ethnomusicology*）期刊中，则并无针对此一议题的专题讨论。指示间或有零散针对医疗仪式的研究，如以萨满或是伊斯兰教等医疗仪式为主题的文章。但同时涉及音乐与疗愈两者的文章，只有1974年卡罗尔·罗伯森（Carol E. Roubertson）的《作为疗法的音乐：一个生物—文化问题》（*Music as Therapy: A Bio – Cultural Problem*）；1978年唐纳德·巴尔

---

① 迷幻（trance）是一种“意识转换状态”（Alterd States of Consciousness，缩写为ASC）。

（Donald Bahr）和理查德·艾菲尔（Richard Haefer）的《在比马人治疗中的歌曲》（*Song in Piman Curing*）以及2005年本杰明·科恩（Benjamin Koen）的《在帕米尔山脉中的医疗民族音乐学：在疗愈中的音乐与祈祷》（*Medical Ethnomusicology in Pamir Mountain：Music and Prayer in Healing*）等文章。罗伯森文中整理相关文献与田野资料，探讨音乐作为治疗疗程一环的可能性，更提出这样的观念与民族音乐学与人类学的关联。巴尔与艾菲尔的研究则以调查比马－巴巴哥（Pima－Papago）人治疗仪式中的歌曲，在仪式中所扮演的角色为主题，说明了歌曲具有疗愈的功能及其在医疗仪式中所扮演的角色。而科恩则针对塔吉克人Maddah仪式音乐及其疗愈功能进行了更深入的探讨。而其他的学术期刊中，针对这个议题的探讨则仅止于仪式音乐方面的研究。

在相关议题研究的专著方面，以马瑞娜·罗斯曼（Marina Roseman）在1991年的著作《来自马来西亚雨林的疗愈之声：特米尔音乐与医疗》（*Healing Sounds from the Malaysian Rainforest：Temiar Music and Medicine*）一书较具代表性。罗斯曼以在马来西亚对特米尔人进行长期的田野调查为基础，叙述了当地的文化、历史、地理背景、宇宙观以及传统医疗观念；详细地记录与翻译了当地传统医疗仪式的进行过程。在整个研究过程中，作者逐渐从观察者深入到特米尔族群，并进一步成为仪式的参与者与病人。在罗斯曼的观察中，当地人对于疾病与治疗仪式的观念，和他们的生活环境以及社会历史文化，甚至于宇宙观相关联。在特米尔人对于疾病的观念中，人的病痛乃是“失去路径、迷失方向”；而仪式进行中的歌曲被当地人称作“路径或方向”；当医疗仪式进行时的歌唱则被视为找回灵魂的路。这样的观念与特米尔人在雨林中的日常生活是息息相关的，因为他们平日总是在雨林中穿梭，熟悉每一条雨林中能够回家的路径。而在仪式中借由歌唱来招魂，正如他们在雨林中找到回家的路一样。经由详细的参与观察记录，作者清晰地说明在医疗仪式进行中的音乐与舞蹈所扮演的角色；更说明它们是如何成为能够转变当地人思想、情绪与身体状态的力量。这本著作是在医疗民族音乐学提出之前，针对民族音乐学与传统医疗仪式进行研究的少数重要著作。结合医疗人类学、民族音乐学的研究概念与方法来研究传统医疗语境之中的音乐，这样的研究方式仍被视为现今医疗民族音乐学领域的重要研究方式之一。①

（二）医疗民族音乐学提出后

在这样的基础之上，强调整体全面研究并结合人文科学与自然科学研究方法，进行音乐、文化与医学相关研究的“医疗民族音乐学”随之出现。在这个新兴的研究领域，一方

---

① 参见科恩：《塔吉克巴达克善地区的祈祷音乐和疗愈：预防和治疗的实践》（*Devotional Music and Healing in Badakhshan，Tajikstan：Preventive and curative practice*），俄亥俄州立大学博士论文，2003年，第50页。

面聚焦于音乐、身心健康、治疗与文化；一方面结合科学（生物学、心理学、神经生理学、病理学等）与医学研究的方法与成果，经由扎实的田野考察，在文化语境之中探寻其中的相互关系。“医疗民族音乐学”与所谓“音乐治疗”研究最大的不同，在于它强调了文化中的人及其身心关系，强调不同的文化有不同的音乐与生理、心理的关系与变化。因此，它在方法上要求将音乐和医疗还原到它当初发生的生态环境中，考察并记录人类在不同文化背景中的生存智慧。因此，它不但保有了民族音乐学高度跨文化与跨领域的特色，亦将医学领域的科学研究方法视为该领域主要的研究方法之一，更是文化语境之中音乐与疗愈之间的关系以及音乐所扮演的角色作为这一领域的研究重点。

这个领域在21世纪之初由科恩以及乔治·巴尔兹（Gregory Barz）等学者们的相关文章、论文与著作研究成果中，逐渐得以显现。最初，美国学者巴尔兹的文章以及其专书《为生命歌唱：在乌干达的艾滋病与音乐》（*Singing for Life：HIV/AIDS and Music in Uganda*）中，曾提出医疗民族音乐学的相关概念，并引起了广泛的讨论。巴尔兹在书中以当地的医生、民间医疗工作者、女性音乐戏剧演出团体以及病患等为主要研究访谈对象，用长期的田野调查数据与访谈记录来呈现音乐在当地医疗行为中所扮演的角色，并进行深入的文化分析。他认为音乐在传播有关防治艾滋病感染的讯息时，扮演了重要的角色；而当地的医生与民间医疗工作者更视音乐为介入医疗、达成疗效的重要一环。作者在该书第2章中提出了“医疗民族音乐学”初步的概念，将“医疗民族音乐学”视为医疗人类学的分支。以民族音乐学与生物医学研究方法来找寻导致引起疾病与身体不适的因素；更探讨医疗行为中音乐的介入治疗的可行性与其中所蕴含的文化意涵。作者所提这个概念虽尚未成熟，但却为后来的学者Koen提供了初步的理论基础。

美国学者科恩在2003年撰写的博士论文中正式提出了“医疗民族音乐学”这个名称，并为医疗民族音乐学提供了较完整的定义与解释，他认为“医疗民族音乐学与医疗人类学紧密相关，关注音声与音乐现象以及它们在任何一个疗愈语境之中所扮演的角色”[①]。他亦与一批学者们共同创立了医疗民族音乐学协会（The Association for Medical Ethnomusicology），并展开了一系列相关的研究。2009年，科恩（Koen）出版了《越过世界的屋脊：在帕米尔山脉之中的音乐、祈祷与疗愈》（*Beyond the Roof of the World：Music，Prayer and Healing in the Pamir Mountains*）专著[②]。该著以其对帕米尔高原塔吉克族有关信仰与治疗的田野考察为个案，试图探寻音乐、疗愈与文化间的脉络。作为“医疗民族音乐学协会”的共同创始人之一，科恩在佛罗里达州立大学音乐学院任教期间的系列研究，保持了与该校

① 参见科恩：《塔吉克巴达克善地区的祈祷音乐和疗愈：预防和治疗的实践》（*Devotional Music and Healing in Badakhshan，Tajikstan：Preventive and curative practice*），俄亥俄州立大学博士论文，2003年，第28页。

② 牛津大学出版社（Oxford University Press）出版。

医学院的系列合作研究，并使该校逐渐发展成为这个领域研究的重镇。

科恩在书中提出一个与西方现代医学不同的医疗概念 ICAM，即综合的、互补的与替代的医学（integrative，complementary，and alternative medicine）。作者将身体不适与疾病视为人类身体与精神的不平衡状态；而健康则视为身体与精神平衡状态的恢复。在作者的研究中，个人的信仰、精神状态、情绪与心理状态乃身体各功能正常运作不可或缺的要素。身体与精神这两个领域形成了作者所谓的“临床神圣真实性”（sacred clinical reality）；而“临床神圣真实性”的多样性，则被视为达到身心健康的诸多要素之一。作者发现在当地 Maddah 仪式之中，音乐、祈祷、冥想与经典波斯神话之间的综合，是塔吉克人宗教祈祷音乐的一个重要类型。而 Maddah 仪式在进行过程中，能够使个人超越一种“意识的较低状态”（the lower state of consciousness）而进入一种“意识的较高状态”（the higher state of consciousness）。其中“意识的较低状态”具有疾病与身体不适的特征，而“意识的较高状态”则具有健康与恢复健康的特征。

作者也介绍了在医疗仪式之中音乐与祈祷力量的概念，认为这个概念是文化与宗教信仰以及祈祷实践的相互交织作用。尤其是祈祷，在进入冥想的状态时，地方文化中特有的音声、符号、隐喻与信仰的汇合，皆借由患者心智多重层面的变化而形成了在医疗上的介入。作者认为帕米尔高原的文化与地方医疗现况中有许多例子可以作为说明这些现象的独特实例。他详细地介绍了塔吉克人的信仰与文化传统，并认为当地的信仰仪式与文化中有许多例证能够用来说明音乐与疗愈之间的关系。以其传统的仪式为例，作者认为当地仪式中独特的声音组成结构以及其中蕴含的符号和隐喻是医疗行为最关键的因素，即所谓实践性的音乐疗愈。根据作者所言，当地民族对于身体不适与疾病的说法，乃将其归结为深植于身体的、情绪的、心理的与生活精神等层面相关的结果。因此，健康与疗愈亦应当与上述各层面息息相关。Maddah 仪式进行时，能产生 Baraka 这种惊人力量的祈祷者，他们通常具有能够治愈、保佑、保护、引导、教化、启发与改变人们的能力。作者进一步指出健康即是身心灵整体平衡的状态，而身体不适与疾病则是和情绪、信仰与精神状态之间的平衡息息相关，应回归本体存在论的整体层面进行探讨。强调身心一体的整体性以及身心平衡才是真正的健康状态。提出了身心平衡等同于健康；身心不平衡等同于生病。而重建身心平衡则等同于治疗的结论。而音乐在信仰、医疗以及身心平衡间扮演着重要的角色。

综观全书，作者不仅介绍了“医疗民族音乐学”的发展过程、背景，还以许多帕米尔文化中的例子作为例证，提出了基础的研究框架，并进一步实践了使用此一视角来研究音乐与医疗关系的可行性。虽然该书仍有如研究对象太过单一，以及对音乐在当地仪式与医疗中所扮演的角色与其背后的文化意义的阐述仍嫌不足的问题，但作者对帕米尔

山区塔吉克族聚居地的物质、文化与宗教生活的熟稔，以及大量可以提供相互参照的田野调查资料，还是突出地表现出“医疗民族音乐学”作为前沿的跨学科与跨领域的特色。

四、西方医疗民族音乐学的研究趋势

当下医疗民族音乐学的研究现况与趋势，可以从集合现今致力于医疗民族音乐学研究的学者们所贡献的著作《牛津医疗民族音乐学手册》（*The Oxford Handbook of Medical Ethnomusicology*）中，看出其中的梗概。该手册由科恩担任主编，并由巴尔兹、杰奎琳·劳埃德（Jacqueline Lloyd）以及凯伦·布鲁梅－史密斯（Karen Brummel－Smith）这三位在民族音乐学及医学领域皆有成就的教授们担任助理编辑。全书集合了当前在医疗民族音乐学领域的学者们的专文共21篇，以理论与实例个案研究相互呈现的方式，来展现该领域至今所累积的研究成果与研究概况，对于一个正在建立学术界一席之地的新兴的领域来说，本书无疑是医疗民族音乐学这个研究领域的重要之作。需要指出的是，在四位编辑者中，除了巴尔兹外，其他三位皆任教于美国佛罗里达大学。由此可见佛罗里达州立大学在这一领域所具有的学术地位与重要性。

书中的第1章《在音乐、医疗与文化间意识的汇合》（*Confluence of Consciousness in Music*，*Medicine*，*and Culture*）是科恩、巴尔兹以及布鲁梅－史密斯三位编辑对医疗民族音乐学这个领域所作的导论性论述。文中除了谈到手册的成书背景，提出了结合民族音乐学、音乐治疗、医疗科学与替代医疗各领域的基础来建立此一研究领域的重要性外，更强调了手册所欲呈现的中心主题，即借由学科之间的交互综合研究，形成一种着重综合整体研究（integrative and holistic research）的视角，使医疗民族音乐学真正建立在一个更深更广的理论与研究基础上。

该著充分显现了医疗民族音乐学跨学科以及结合人文科学与自然科学的特色，其中14篇为个别学者的独立研究，另有7篇内容为结合数个领域学者共同完成的研究成果。如第19章针对音乐与儿童自闭症治疗所进行的研究，即由科恩（Koen）等7位分别来自民族音乐学与医学领域的学者们共同完成。

在研究区域方面，该著所涉包含了北美、南美洲、峇里岛、中亚等地区，亦有跨区域的整合研究。如第6章，则以涵盖印度尼西亚、美国以及泰国等不同地区的实例，从医学专业的视角来探讨民族疗法、替代疗法中的音乐的柔性引导作用。

在研究主题方面则涉猎广泛。其中有理论的探讨，如罗斯曼在第2章中试图在音乐与医学之间建立理论研究的框架；在宗教信仰医疗仪式方面，则有第15章由法国音乐

学者针对伊斯兰文化中音乐在治疗仪式中的重要性，第 11 章针对峇里岛火葬仪式中的音乐讨论，第 14 章是南美洲的萨满医疗仪式研究，第 20 章对印第安传统 Hoop 舞蹈治疗功能的讨论等等；引人注目的是，该手册中的文论除了针对传统文化中的仪式治疗研究外，还有部分对于音乐如何介入当前高发的文明疾病治疗的研究。如音乐介入艾滋病、自闭症以及阿兹海默症等疾病的研究，其中针对阿兹海默症的研究就有第 8 章、第 9 章两篇。在这两个章节中，作者分别以医疗科学与音乐治疗的角度切入，反映出医疗民族音乐学以与时俱进探索人类排除病痛的路径；专门从医学角度讨论音乐疗愈功能的研究也占有一定的篇幅，如第 3 章从医学角度探讨宗教在治疗过程中所扮演的角色，第 13 章涉及了音乐与冥想的关系，第 16 章则是针对音乐与顺势疗法结合应用的可行性。除此之外，书中也对如何通过世界音乐的课堂，探讨文化疗愈中教育者的角色（如第 21 章），结合艺术与科技来建设社区的健康卫生（第 18 章），以及音乐治疗在疗养机构中的力量（第 10 章）等议题。

综上所述，可看出医疗民族音乐学不断地扩大自身研究领域以及结合各种相关学科的研究方法，以达到其综合的整体研究（integrative and holistic research）目标。除了对既有的传统宗教医疗仪式进行深入的探讨，更顺应时代的潮流，不断融入新的研究主题与研究方法，也正符合编者们在本书第 1 章所提到的“意识的汇合”这个概念。也因为如此，这个领域的研究目的与方法目前已经逐渐影响了中外许多学者，且陆续提出许多研究成果，相信未来会有更多的学者，进行更多的相关研究。

五、 医疗民族音乐学在汉语世界的发展现况

综观该领域的发展过程，如早期的学者罗斯曼以及今日的代表学者科恩等人，可发现西方学界对于医疗民族音乐学的研究，最初始于对信仰仪式音乐的关注。因此仪式音乐的研究在该领域的重要性，不仅仅是其研究的起点，相信也是今后重要的研究主题与方向之一。拥有悠久历史及众多少数民族的中国，民俗疗法、民族医疗的方式亦普遍存在。如西南、华南地区广泛分布的不同类型的治疗性“魔仪”，东北亚少数民族中普遍存在的“萨满仪式”，新疆维吾尔族“皮尔”的治疗仪式；以及云南景洪傣族的民间傣医医疗行为—口功等，都有其值得深入探究之处。目前西方学者对于中国的研究尚未见及，而中国学界虽然有人类学界或民族医学界关注到信仰治疗，但却未能就其治疗中普遍存在的音乐现象予以讨论。可见的仅有仪式音乐研究领域中对这一领域中关注到的治疗仪式中的音声运用以及音乐与意识转换状态的民族志调查。如萧梅在 2007 年对壮族魔婆“魔仪”进行相关研究所发表的《唱在巫路上——广西靖西壮族“魔仪”音声的考察与研究》，曹本冶、薛

艺兵的《青海同仁六月会仪式及其乐舞的结构与过程》，郭淑云的《中国北方民族萨满出神现象研究》以及隋剑飞、杨叶青的《阿克苏地区“皮尔”仪式音乐的调查与分析》都是其中重要的研究。这些研究都为了医疗民族音乐学领域提供了进一步深究音乐、医疗与文化的关系，奠下了一定的个案与理论基础。此外，亦有对于相关学术著作进行评述与综述的文章，如萧梅于2009年针对罗杰《音乐与迷幻》所进行的深度评述，杨晓在曹本冶主编的《仪式音声研究的理论与实践》一书的第二章“仪式音乐研究英语文献”中，亦针对相关论题进行了评述。

目前汉语世界在该领域的相关研究，除了个别学者的独立研究外，亦有学术机构的整合性研究计划。在独立研究方面，除上述民族志调查所涉之外，还有相关音乐与身心的研究，如台湾学者王育雯，曾以韩国宫廷音乐为研究主题，发表了《音乐，身心状态，与道德性情——由韩国宫廷音乐〈寿齐天〉的经验谈起》，该学者亦在台湾大学音乐学研究所中开设了“音乐与意识”、“音乐与身心灵”课程，并使用了该领域的重要文献。至于以“医疗民族音乐学”为题在中国大陆首次发表的论文，则是由台湾学者蔡宗德在上海音乐学院“仪式音乐研究中心”主办的2009年“中国本土文化与仪式音乐——桂子山民族音乐学国际学术研讨会”中发表的专文《印度尼西亚爪哇地区伊斯兰宗教医疗体系与宗教灵修唱诵：一个医疗民族音乐学的分析研究》①。

在学术机构的专题研究方面，则有上海音乐学院“中国仪式音乐研究中心”开始着手进行的“迷幻状态与内观境界中的仪式音声”专题研究，其中包括对“音乐—信仰治疗仪式”的音乐民族志研究。

（吴珀元）

① 该文刊登于《大音》第三卷，文化艺术出版社2010年版。

下篇

民间信仰仪式中的音声与迷幻

第五章

彝族民间信仰仪式中的音声与迷幻

第一节　花腰彝 tɕi^{33}mo^{21}仪式

“花腰彝是彝族支系之一，自称尼苏。因其服饰绣工精美、色彩靓丽，定情时交换花腰带被称为花腰。”① 在滇南彝族尼苏支系——“花腰”聚居地石屏县龙武、哨冲镇生态区域②，至今仍有这样一个神秘行当，它既不是世袭也不是家传，而是得病或害疯③后被神选中。从业者肩负着为村民祈福、治病、除邪等职责，用音乐作为媒介与神沟通，请神附体并化身为神替村民祈福、治病，村民虽看不起却也离不开她们。甚或，即便是在特殊动荡的年代——“文革”、土改时期，她们仍隐秘地为村民工作着，借此获取一定的报酬。这个特殊的行当，从业者男女兼有以女性为主。女性执仪者自称 tɕi^{33}mo^{21}，男性执仪者自称 tɕi^{33}kɔ^{21}，他称师娘。④ 在彝语中，mo^{21}为女人；kɔ^{21}为男人；tɕi^{33}为唱、念、说的意思，较隐蔽的含义为：无经书、瞎搅胡闹、乱叫。以下行文中，为方便阅读，特用花腰彝对女性师娘的自称 tɕi^{33}mo^{21}来统一其自称、他称。花腰彝的民间仪式执行者除了 tɕi^{33}mo^{21}外，还有呗耄⑤、phɔ^{31}lu^{22}⑥。

“尼苏是由昆夷阿普笃慕后裔——‘六祖’中的‘武、乍’，开明氏之蜀的后裔叟、大姓爨以及当地土著濮（pu）融合而成的。随着元明清时期的军屯，汉族大量迁入云南石屏一带，与尼苏颇通婚形成受汉文化影响较深的‘三道红’；同时，原土著尼苏颇大量迁往山区，形成了受汉文化影响较小的‘花腰’。”⑦ 在祈福、卜卦、治病等仪式中，tɕi^{33}mo^{21}的

---

① 苏毅苗：《云南石屏花腰彝民歌阿哩的田野调查与思考》，《中央音乐学院学报》2010 年第 3 期，第 87—100 页。

② “花腰彝”主要聚居于滇南石屏县北部山区龙武、哨冲镇，散居于大桥乡及邻县峨山的几个村。

③ 害疯，石屏土话，即生疯病，症状为到处乱跑等。

④ 自称，本族人的称谓；他称，外族人对其的称谓。

⑤ 呗耄，又译为毕摩，《中国少数民族文化大辞典》中的解释是：“意为长老、祭司。认识彝文、通晓彝经、从事宗教巫术活动的彝族神职人员。其职能是引用彝经主持安灵、送灵、祈福、占卜等活动。”

⑥ phɔ^{31}lu^{22}，即民间所称的拿魂婆娘。

⑦ 苏毅苗、姚艺君：《跨越神圣与凡俗——彝族尼苏支系“花腰”丧仪音乐活动的调查与诠释》，《中国音乐》2010 年第 2 期，第 60—67 页。

唱诵声、羊皮鼓的敲击声等音响贯穿始终，音乐在其中成为人神交流的工具，架起一座人神沟通的桥梁。那么，在 ʨi^{33}mo^{21}为村民所举行的仪式背后，隐含着什么样的文化内涵？仪式举行的目的究竟是为什么？ʨi^{33}mo^{21}在其中扮演了什么样的角色？音乐起到了什么样的功能与作用？花腰彝的 ʨi^{33}mo^{21}属于萨满的范畴吗？带着这些问题，笔者又一次走进了这片神秘的田野……

目前，学界对于花腰彝 ʨi^{33}mo^{21}音乐的研究较为少见，甚至从民俗学、民族学、宗教学等对花腰彝 ʨi^{33}mo^{21}祈福查病等仪式的研究文献也不多。尽管每个民族对其称谓不同，但 ʨi^{33}mo^{21}作为一种现象普遍存在于南方少数民族如壮族、哈尼族、彝族等少数民族间，扎实地做好花腰彝 ʨi^{33}mo^{21}祈福查病等仪式的个案研究，能为中国南方萨满音乐的研究提供良好的研究基石。

一、 仪式相关背景

（一）文化生态

花腰彝的聚居地滇南红河哈尼族彝族自治州石屏县龙武哨冲一带，群山环绕，最高峰尼白木克山主峰与最低海拔鲁奎河石岩头山脚之间海拔相差约 1684 米，复杂的地形地貌使花腰彝聚居地在客观上形成了较为封闭的文化生态区域，较为完整地保有了尼苏人的传统习俗、文化。传统习俗的存留使其衍生物——音乐作为一种绚丽多彩的文化而活态地保存下来。花腰彝的语言“属汉藏语系藏缅语族彝语支彝语南部方言尼苏土语/石屏龙武尼苏次土语”①。彝文在族人中未推广使用，族人多会讲彝语而不识彝文。彝文因掌握在呗耄手中又称呗耄文，常用来记录彝文经典，如丧葬、祭龙等仪式经文。农村里族人间交流常用彝语，城镇则彝语、土语兼用。花腰彝聚居地处呗耄文化圈，信仰为多神崇拜。花腰彝在小个体上有自己的特征，同时具有彝族总体民族文化共同点，如“夫兄弟妇、不落夫家、公房、幼子继承权”② 等。

这次实地考察的仪式在竜黑村 ʨi^{33}mo^{21}罗素芬家举行。竜黑村位于石屏县哨冲镇政府所在地底盖莫南约四五公里处，全村住民均为花腰彝，经济作物以“小铁头”③、“白萝卜”为主。村落依山而建，其中不乏崎岖狭窄、上坡下坡的路况。十年前，村落经济大环境较差，村民普遍贫穷；但近十年来发展以“小铁头”等经济作物为支撑的种植业后，村民经济情况大为改观，每家每户基本都置有农用车辆，一举成为哨冲镇较为富裕的村落之

---

① 龙倮贵：《红河彝族文化调查》，2006 年中共红河州委宣传部编（内部资料），第 15 页。

② 《云南少数民族社会历史调查资料汇编》（三），第 58 页。

③ 一种小型的圆白菜，石屏一带土话称小铁头。

一。对此虽早有思想准备，但当进入竜黑村身临其境，面对主干道上从村口一直排到村尾形成巨型长龙的农用车辆时，笔者还是震撼了。这确是竜黑村一道靓丽的风景线。竜黑村历来重视花腰彝歌舞，供年轻人对阿哩、跳乐的公房①位于村边，公房习俗的保留是花腰彝民间音乐传承发展的重要平台。走进公房，可看到一个古老的戏台屹立其中，村里文艺活动及重要事务一般都在公房举行。麒麟是竜黑村的吉祥物，散落在民间的关于麒麟的神话故事、山后的麒麟洞、节庆时舞的麒麟龙②等，处处可见麒麟的影子。溯其根源，这一切当与“麒麟赐水”的神话息息相关。“麒麟赐水”的神话衍生出一系列以音乐舞蹈为表现手段，核心意涵在于表现麒麟的民俗。

（二）仪式相关背景

1. 时间地点

花腰彝 tɕi^{33}mo^{21}的祈福、卜卦、查病等仪式通常在 tɕi^{33}mo^{21}或事主家中举行，具体时间与事主协商确定，无固定安排。举行仪式的时间较自由，是其区别于花腰彝祭龙等仪式活动的一个要素。祭龙仪式活动是年度仪式活动，在固定的时期举行；而 tɕi^{33}mo^{21}担任执仪者的仪式则根据事主的需要自由举行。

2. 仪式的执行者——tɕi^{33}mo^{21}

tɕi^{33}mo^{21}的职能相当于汉族的巫。主要特性是：（1）有固定的神——tɕi^{33}mo^{21}神③附体。不管请多少神，tɕi^{33}mo^{21}神是必须固定请在身上的神。点香把 tɕi^{33}mo^{21}神请在身上附体后才能开始仪式。（2）神附体后 tɕi^{33}mo^{21}就化身为神，进入迷幻④状态，以神的身份与其他神沟通交流，采用种种手段，或请、或命令、或恐吓不同的神帮助其解决问题。（3）仪式中出行的交通工具：神马。（4）点香、吹口哨请神后，即进入仪式的阈限期，直至打哈欠送神后结束。

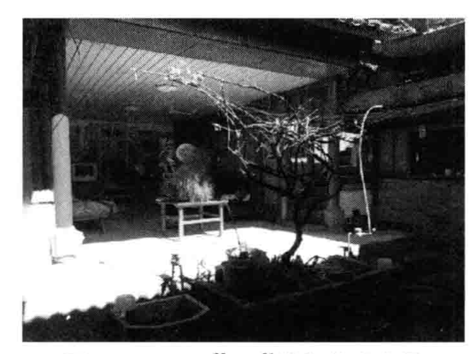


图 5-1-1　tɕi^{33}mo^{21}举行仪式全景

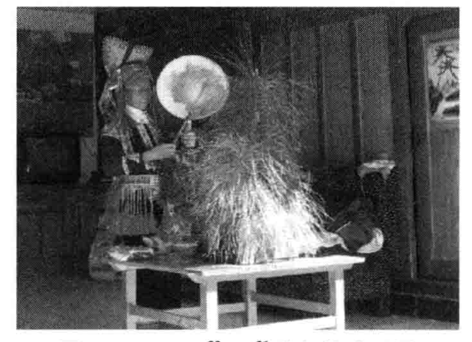


图 5-1-2　tɕi^{33}mo^{21}举行仪式近景

① 公房，村寨中所设的供花腰彝青年男女进行娱乐和交往活动的场所，同时也是村寨里商议事情、举办公共事务的地方。

② 麒麟龙又称“板凳龙”，是用云南石屏一带的长条四腿板凳制成，板凳一端加上木雕龙头，尾部加上龙尾，一条漂亮的麒麟龙就做成了。

③ tɕi^{33}mo^{21}神，即 tɕi^{33}mo^{21}的祖师神。

④ 迷幻状态是萧梅教授发表于《中国音乐学》2009 年第 3 期的论文《音乐与迷幻——论音乐与附体的关系》的研究成果。

3. 法器

（1）羊皮鼓：羊皮鼓是tɕi^{33}mo^{21}在执仪中最常用的法器，一面蒙羊皮。演奏时左手持羊皮鼓手柄，右手持鼓棒演奏。羊皮鼓尺寸测量如下：

羊皮鼓直径约37cm，边框厚约2cm，手柄15cm，鼓棒为竹制长约37cm，顶端呈弧形，中间缠几道红线。

羊皮鼓手柄下方坠有神帕，神帕由多条花腰带间或杂有几块毛巾而组成，是tɕi^{33}mo^{21}办事时找事主讨要花腰带日积累月而来。tɕi^{33}mo^{21}罗素芬坠在羊皮鼓下方的神帕数量太多，导致羊皮鼓非常沉重，笔者单手举起有些吃力。但长达好几个小时的法事，罗素芬单手持羊皮鼓做完。

（2）洗瑟儿：同呗耄法器洗瑟儿，是一个有手柄的圆形铁圈，铁圈上又套有十二个铁环。

作用：把鬼神赶走。在仪式中栖息、若北波时候用。

洗瑟儿有大、小之分，下面分别是大、小洗瑟儿的尺寸测量。

大洗瑟儿的尺寸测量：

铁圈直径约20cm，手柄长约15cm。

小洗瑟儿的尺寸测量：

铁圈直径约15cm，手柄长约13cm。

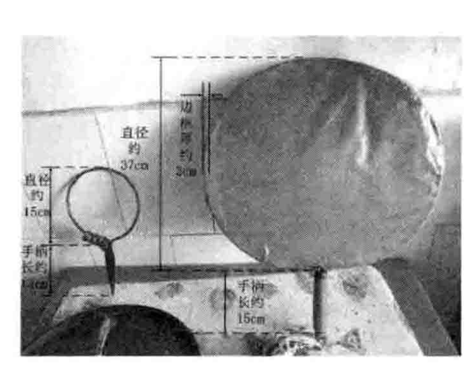


图5-1-3　羊皮鼓、洗瑟儿（小）尺寸测量图

4. 虚拟的场域

tɕi^{33}mo^{21}执仪的场域分为实体与虚拟两种。实体的场域通常设在tɕi^{33}mo^{21}或事主的家中；仪式开始后，伴随着仪程的流动，貌似固定的场域里发生的场景可能在千百年前，也可能在遥远的纳添①，时空场域是流动的、变化的。

实体性与虚拟性交错的法事场域是tɕi^{33}mo^{21}祈福、卜卦、查病等仪式的特点。

5. 费用

tɕi^{33}mo^{21}每办一场事都要向事主收取一定的费用，收取费用的尾数必须带六。tɕi^{33}mo^{21}为笔者所办的这场仪式，祈福仪式开始时付其现金②，查病仪式时在斗上放置了16元，仪式结束后又付216元，共花费248元。笔者是去做调查采访的，tɕi^{33}mo^{21}除现金外没收取其他费用。但据村民反映，tɕi^{33}mo^{21}办法事时，一般都会让事主杀鸡甚而杀猪，一场法事办下来，费用不菲。

---

① 据彝族学者龙保贵的研究，纳添指古代彝族社会里的京城，疑指今昆明市晋宁石寨山。

② 彝族住房为四合院结构，堂屋相当于客厅。

二、 考察实录

2012年2月，从北京中国音乐学院返乡的笔者苏毅苗，受上海音乐学院萧梅教授所托，以族内人与学者的双重身份与视角，为其做一个田野调查，内容是关于聚居于滇南石屏县龙武、哨冲、大桥一带花腰彝 $tɕi^{33}mo^{21}$ 的。没有料到的是，调查的过程很不顺利。笔者先找到哨冲镇他达村委会的村民，拜托他们帮助寻找 $tɕi^{33}mo^{21}$ 进行相关仪式音乐方面的调查采访。谁知 $tɕi^{33}mo^{21}$ 们也许是“文革”期间遭受了迫害，调查的道路困难重重。最终笔者在花腰彝大呗耄普江的帮助下，哨冲镇竜黑村57岁的 $tɕi^{33}mo^{21}$ 罗素芬答应见面。在老师傅罗素芬家中，呗耄普江和她沟通了很久很久，笔者用自己最诚挚的笑容面对她，试图让她相信自己，请她答应做一个求福、献饭、查病的仪式，并同意拍照录像。老师傅皱紧眉头足足抽了五根纸烟，最后把烟往地上狠狠一掐，说：“好吧！”笔者赶紧把早就准备好的录像机、照相机等设备拿出来，投入最佳工作状态。

仪式过程及音响实录

本文以哨冲镇竜黑村的 $tɕi^{33}mo^{21}$ 罗素芬的仪式实录为例，结合对莫测甸、他达等几个村的 $tɕi^{33}mo^{21}$ 及部分花腰彝族人的访谈，形成以下文本。

调查时间：2012年2月7日上午约10：30至下午约4：00

调查地点：石屏县哨冲镇竜黑村 $tɕi^{33}mo^{21}$ 罗素芬家中

调研者：苏毅苗，云南石屏人，中国音乐学院在读博士研究生

调查事项：花腰彝 $tɕi^{33}mo^{21}$ 执仪的祈福、查病仪式

执仪者：花腰彝 $tɕi^{33}mo^{21}$ 罗素芬，57岁

参与者：苏毅苗、呗耄普江、竜黑村几位女性村民

法器：羊皮鼓、洗瑟儿

（一）仪式准备

答应为笔者举行仪式后，$tɕi^{33}mo^{21}$ 罗素芬就里里外外地忙活开了，只见她把堂屋16中央的八仙桌搬至靠天井旁边，在八仙桌上放一斗谷子一升米，斗置于升上，上插一根三叉松毛。升旁放置清水一碗，其他还有烟、酒、糖等供品。斗、升是我国古代重要的计量工具，一升等于十斗。在花腰彝当今的民间祭祀活动中还在普遍使用，通常为木制。

（二）请神

准备工作完成后，请神的仪式程序为：

1. 净身：老师傅用清水漱口三次，并把水吐出。

2. 用羊皮鼓敲响密集的鼓点，节奏为：
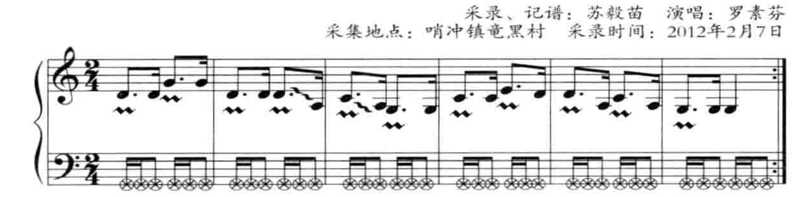


其中，第三、四小节自由反复，速度越来越快。

3. tɕi^{33} mo^{21}边敲羊皮鼓，边唱诵【请神调】。

谱例 5-1-1

请 神 调



唱诵大意：不是君来请，不是臣来请，不是呗耄请，是我 tɕi^{33} mo^{21} 请……

4. 唱毕，tɕi^{33} mo^{21}手持羊皮鼓，边敲击边向四个方向拜神，每个方向拜一下。拜完后，边摇头嘴里边发出“扑……”的长音。敲鼓拜神时，tɕi^{33} mo^{21}不唱，敲鼓节奏为：



（三）祈福
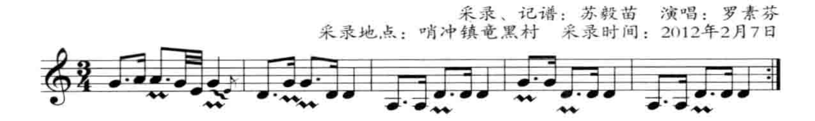
请神完毕后，就是历时两个多小时的祈福仪式。在仪式中，tɕi^{33} mo^{21}立于供桌旁，左手持羊皮鼓手柄，右手持约 37cm 长的鼓棒演奏。伴随着音乐，身体做规律性的律动。

祈福仪式中，tɕi^{33} mo^{21}诵唱的音调较多。根据仪式进程，笔者采录到的音调如下：

1. tɕi^{33} mo^{21}卜卦，唱起【卜卦调】。

谱例 5-1-2

卜 卦 调
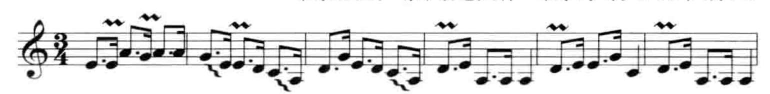


2. 紧接着，从唱词可听出，tɕi^{33} mo^{21}神骑上神马出发，到了地点后把马鞍放下，开始喂马料。此时，tɕi^{33} mo^{21}罗素芬平持羊皮鼓，鼓上放些瓜子，眼睛上翻，嘴里发出“啊多

罗罗……”的声音。【喂马料】彝话叫 mo^{31} o^{53} θer^{33}，连续的附点节奏带给人快速行进的感觉。

谱例 5 - 1 - 3

喂 马 料

采录、记谱：苏毅苗　演唱：罗素芬
采录地点：哨冲镇竜黑村　采录时间：2012年2月7日



【喂马料】最后两小节还有另外一种唱法，两种曲调交替循环。谱例如下：
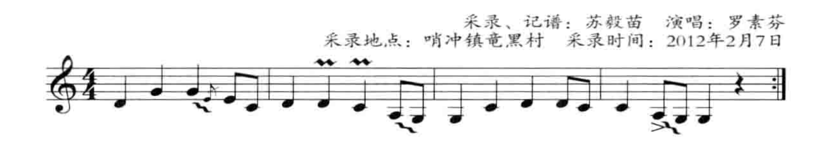


唱诵大意：tɕi^{33} mo^{21} 到哪里，骑着马儿去。取下马鞍来，金盆喂马料，金巢喂马水，把马拴起来，tɕi^{33} mo^{21} 开始念……

3. 以下是祈福仪式里伴随仪程顺序所唱诵的调子。

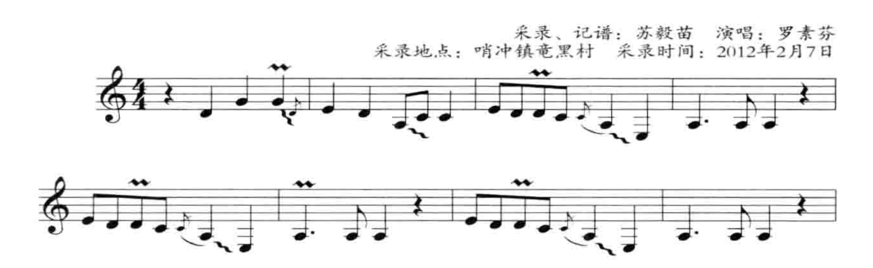
谱例 5 - 1 - 4

【tɕi^{33} mo^{21} 神】调



谱例 5 - 1 - 4 无限反复，重复时第三小节第一拍变为 $\underline{1\quad\underset{\cdot}{5}}$，第四小节第一拍变为 $\underline{1\quad 1}$。变化后的旋律与原旋律交替反复。

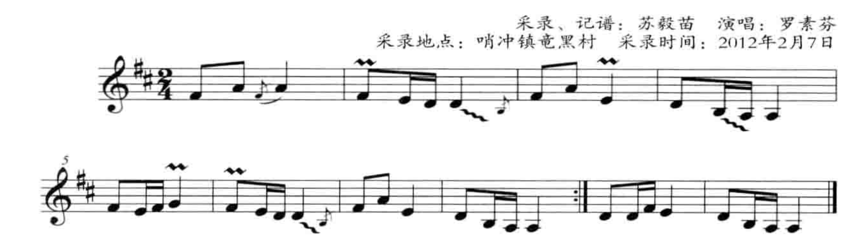
谱例 5 - 1 - 5



谱例 5 - 1 - 5 为一句体，自由重复第三、四小节。
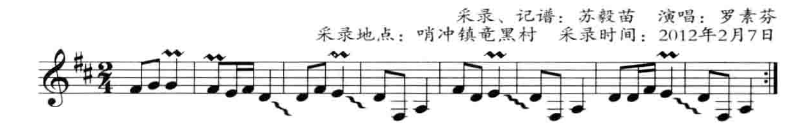
唱诵谱例 5 - 1 - 6 时，tɕi^{33}mo^{21}点香祈祷，右手持两根香，向右画六圈，边画圈边清唱，不敲羊皮鼓。

谱例 5 - 1 - 6



唱诵大意：你（们）从纳添来，你们走累了，来到我这里，来帮我查病，我才疏识浅，招待不周了……

谱例 5 - 1 - 7



谱例 5 - 1 - 7 是谱例 5 - 1 - 6 的变体，唱诵时无限反复。

（四）查病

查病仪式开始时，tɕi^{33}mo^{21}要求笔者交钱。比较尴尬的是，笔者身上没有零钱了，发愁之际，呗耄普江找出十六元钱插在木制斗中所装的谷子上。最后，因是呗耄普江帮笔者出的钱，所查结果变成了普江家的情况，让人啼笑皆非。以下是查病仪式的记录：

1. tɕi^{33}mo^{21}双目紧闭，问："叫什么名字？什么时候生的？是哪里的人？"笔者赶紧回答："叫苏毅苗，云南石屏人，现在重庆工作，出生日期是……"紧闭眼睛的 tɕi^{33}mo^{21}看起来不太满意这个答案，又问："我问的是你老倌家①，叫什么名字？什么时候生？是哪里人？（在家里）排行第几？"笔者详细回答后，tɕi^{33}mo^{21}满意地说："那我们就到重庆去查……"
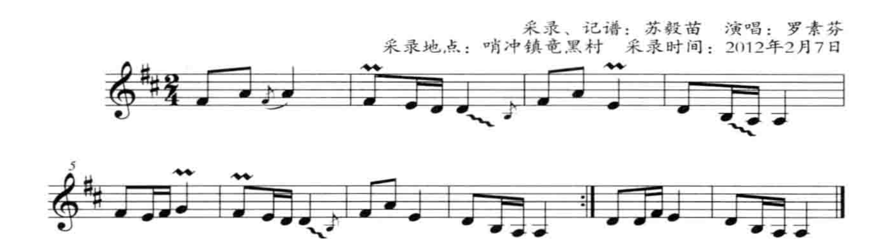
2. 语毕，敲响羊皮鼓唱起动感十足的【喂马料】调。

3. 以下是查病仪式中，伴随仪程顺序所唱诵的调子：

---

① 石屏一带把丈夫称为"老倌"。

谱例 5 - 1 - 8
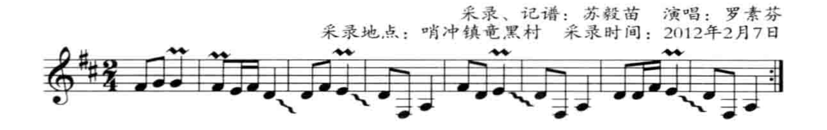


谱例 5 - 1 - 8 唱诵了一段时间后，tɕi^{33} mo^{21} 开始边唱诵边撒米，大约持续几分钟后，tɕi^{33} mo^{21} 唱诵音调换成了谱例 5 - 1 - 4。

4. 接下来是一段交谈

tɕi^{33} mo^{21} 双目紧闭说：“你老倌家四个地方有坟地，其中两个是新坟，家族在四个方向……”普江说：“不对呀，这是我家的情况嘛！”笔者：“？”tɕi^{33} mo^{21} 作莫测高深状，不语。笔者和普江顿悟道：“原来谁出的钱，查的就是谁家的情况！”普江并不愿意被查，脸上的表情有些无奈。笔者问普江：“她说得对不对？”普江说：“基本是对的。”

说话完毕，tɕi^{33} mo^{21} 又继续唱诵，这次唱诵的谱例 5 - 1 - 9 是谱例 5 - 1 - 4 的变体。
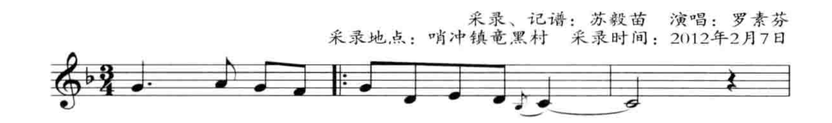
谱例 5 - 1 - 9



5. 口哨唤马

tɕi^{33} mo^{21} 手上燃香，口哨吹响了一段曲调，叫神马回来，tɕi^{33} mo^{21} 神要回来了。曲调节奏较自由。

谱例 5 - 1 - 10



6. 接下来，tɕi^{33} mo^{21} 唱诵谱例 5 - 1 - 4【tɕi^{33} mo^{21} 神】调、谱例 5 - 1 - 3【喂马料】、谱例 5 - 1 - 2【卜卦调】，最后，敲响 的鼓点，清水

漱口，手持羊皮鼓朝前方拜一下，打哈欠送神。把羊皮鼓收到红黑相间的袋子里，扎紧。

访谈实录

以下访谈录根据对云南省石屏县花腰彝聚居地哨冲镇竜黑村 tɕi^{33} mo^{21} 罗素芬，莫测甸村 tɕi^{33} mo^{21} 、呗耄普江的访谈整理而成。

时间：2012 年 2 月

地点：云南省石屏县哨冲镇竜黑村、莫测甸村

采访者：苏毅苗

采访对象：竜黑村 tɕi^{33} mo^{21} 罗素芬（57 岁，女），莫测甸村 tɕi^{33} mo^{21} 张 × ×（48 岁，女）、呗耄普江（58 岁，男）①

问：阿姐，你长大的过程和一般人是不是一样？为什么当 tɕi^{33} mo^{21}？

罗：长大过程和别人是一样的。40 岁时生了一场病，有神害，会疯，到处乱跑，一直到后来把祭坛做起来才好，因此必须做 tɕi^{33} mo^{21}。当 tɕi^{33} mo^{21} 后，如不出去办事，初一、十五要在家中祭坛那里献神道。

张：我也是因为害病才做 tɕi^{33} mo^{21} 的。

问：阿姐，你们办些哪样（法）事，有没有哪样是不能帮别人办的（禁忌）？

罗：办的事多啰，像查病、祈福、卜卦等，样样都可以办，没有什么不办的。我们还有 tɕi^{33} mo^{21} 的聚会，叫 θʌ^{33} θɯ^{33} tsu^{31}。即到一个地方，把需要办的事情办完了，还待在那个地方玩一天，由年龄较长的 tɕi^{33} mo^{21} 召集，聚会时唱诵【tɕi^{33} mo^{21} 调】等。

问：你们祖上及亲戚中有没有其他人在做？

罗：没有。这是 tɕi^{33} mo^{21} 神（祖师神）的选择，不像呗耄是一代代传下来的。

问：那你有没有师傅呀？

罗：黄草坝②的 tɕi^{33} mo^{21} 初德是我的西祖③，初德是小名，大名我也不知道是什么。我生病后就开始拜师，边办事边学习。先拜师傅，再开始学习、办事。

普：她们有神道的这种是师傅过来把祭坛做起来，再慢慢开始边跟师傅学习边办（法）事。

问：“文革”期间还给不给别人办事？

---

① 在以下访谈记录中，笔者提的问题简称“问”，罗素芬、张 × ×、普江分别简称“罗”、“张”、“普”。

② 黄草坝，石屏县哨冲镇村名。

③ 西祖，彝语发音，意为老师、师傅。

罗：我是“文革”后才当的师傅，40岁当的，当了17年。没有碰到“文革”这个问题。

普：她们“文革”期间不（公开）做，但可以在家里悄悄地做。“文革”期间没有师娘、呗耄等说法，不能被人知道，知道了会被抓去批判。

问：那你们什么时候开始公开做（法）事呀？

普：1976年“文革”结束，$tɕi^{33}mo^{21}$直到1981、1982年后才开始公开做。

问：办（法）事时能不能看到或听到鬼神？

罗：模模糊糊的，看不清楚。有时见得到，有时见不到，分不清是哪一个。占卜、看风水或看病时可能见到一下，不太看得清楚。$tɕi^{33}mo^{21}$查病的时候不是自己去查，而是把神请来，神去查。神教着，才会做事。

问：什么情况下附体/脱魂？

罗：吹口哨请神，把神请到后就开始进入脱魂状态。直至仪式即将结束，打哈欠后（送神）后，才进入正常状态。

问：办（法）事时要不要走一条路？如唱到什么地方，看到了哪些山、水、河流、人等等？

罗：神来时知道，神走了就不知道了。走的路是神教着才会讲，神不教不会讲。

通过仪式中的观察，笔者认为师娘所举行的仪式是有路的观念的，$tɕi^{33}mo^{21}$神出行骑的是神马……

问：仪式时穿什么衣服、用什么法器？

罗：穿花腰彝的民族服装或汉族服装都可以，就是普通的衣服，没有固定服饰。用的法器有羊皮鼓、洗瑟儿。

问：是否要请固定的神（如祖师神）在身上，才能做？

罗：对的，我们的祖师神就是$tɕi^{33}mo^{21}$神。

张：请神要把香点起来，神才会来。

问：$tɕi^{33}mo^{21}$与呗耄的关系是什么样的？

罗：没有关系。

普：$tɕi^{33}mo^{21}$和呗耄各是各的。呗耄有经书，$tɕi^{33}mo^{21}$没有经书。

问：有没有道公或什么人来给你们戴帽子？你们有级别吗？级别提升时会为自己做仪式吗？

罗：没有。道公在花腰彝里指的是呗耄，$tɕi^{33}mo^{21}$没有区分级别，也没有呗耄给我们戴帽子的说法。

问：在你们的观念里，人间和天上的关系怎么区分？

罗：……

普：天上人间拿阴阳来区分，最大的神是策格兹。



图 5-1-4　tɕi^{33}mo^{21}家中供奉的 tɕi^{33}mo^{21}神祭坛

三、 tɕi^{33}mo^{21}的执仪过程中的音响分析①

音响作为花腰彝 tɕi^{33}mo^{21}执仪的一个重要行为手段，从始至终贯穿于仪式过程中。设定时空场域、鬼神附身、tɕi^{33}mo^{21}神的行进路线，甚至鬼神的行为等都通过仪式中所发生的音响来体现，音响虽不是体现上述因素的唯一外在表现形式，但也可作为最重要的表现形式来体现。花腰彝 tɕi^{33}mo^{21}的仪式音响，有唱诵声、说话的言语声、法器声、其他音响形式（如请神的口哨声等）。

音响形式分为以下几种：

（一）唱诵声

唱诵声是 tɕi^{33}mo^{21}仪式中使用最频繁的音响形式。通常用羊皮鼓敲击伴奏，结构较为简单，多为变化重复的一句体。根据音乐形态学四径分析的办法，按照旋律线特征、节奏与腔式特征、调式特征、结构特征四个方面来分析 tɕi^{33}mo^{21}仪式中唱诵声的音乐本体形式。

1. 旋律线特征："叠"与"变"

综合分析笔者所收集到的十几首 tɕi^{33}mo^{21}唱诵的音调旋律，发现在旋律形态上有着这样一些特征：

（1）乐句叠、乐节叠、段落叠，变（加花、变换头尾）是 tɕi^{33}mo^{21}唱诵音调旋律常用的手法。在笔者所收集到的十几首 tɕi^{33}mo^{21}唱诵音调旋律中，基本都使用了叠的手法。如

---

① 为避免重复，论文第三部分使用的谱例见第二部分之（一）《仪式过程及音响实录》中。

谱例5-1-1【请神调】用的是乐句叠的手法，而谱例5-1-2【卜卦调】则综合使用了乐节叠、乐句叠的手法，从而达到强调同一乐思的目的，对同一乐思的强调与某一仪式音乐的功能性有着密切的联系。

（2）以羽为中心的四度三音列 re do la（西南四度 la re），以徵为中心的四度三音列 do la sol（西北四度 sol do）同时出现，如谱例5-1-1【请神调】。

上述特征是否与花腰彝复杂、漫长的族群形成历程有关呢？西北四度是否为当年彝族的先民的构成元素——早期蜀人和昆夷从“牦牛徼外”和西北“荒服之外，流沙之内”[①]带来？西南四度是否是西南古老的族群——彝族先祖之一濮人的音乐文化基因？上述问题但愿能引起学界的重视并开展相关研究，早日揭秘这一存见于花腰彝的古老音乐文化基因。

（3）以羽为中心的四度三音列 re do la 最为常见。如谱例5-1-2【卜卦调】、谱例5-1-3【喂马料】、谱例5-1-5、谱例5-1-7、谱例5-1-8、谱例5-1-10。

（4）由于用真声唱诵，旋律音域较窄，除极少数音调外，音域通常在一个八度范围以内。另外，旋律运动的上四度进行，腔音、下滑音、倚音等形式亦较常见。

2. 节奏与腔式特征

（1）在板式上，唱诵音调为有板的板式，以一板一眼、一板三眼的偶数拍子为常见。一板一眼的板式有谱例5-1-1【请神调】、谱例5-1-6、谱例5-1-7、谱例5-1-8等，一板三眼的板式有谱例5-1-4、谱例5-1-5、谱例5-1-9等。

偶有一板两眼的节奏形式，如谱例5-1-2【卜卦调】、谱例5-1-3【喂马料】。

（2）羊皮鼓伴奏为流水板，常用节奏型是：

羊皮鼓还用于描绘仪式场景，如请神时越来越密集、速度越来越快的鼓点节奏：

送神时的鼓点节奏：

（3）“撤”与“催”的运用，使花腰彝 tɕi^{33} mo^{21} 唱诵的音调变得鲜活生动，同时也客观地反映了音乐为适应冗长的仪式过程，所体现出“变”的思维。不仅在旋律上使用“变”的手法，在节奏上也使用了拍值变长的“撤”与拍值变短的“催”。如谱例5-1-8。

① 易谋远：《彝族史要》，社会科学文献出版社2000年版，第121页。

3. 结构特征

花腰彝 tɕi^{33}mo^{21}唱诵音调为乐段结构。具体又细分为两类：同一素材采用叠与变的手法变化重复而成的乐段。其中，以上下呼应的二句式的乐段最为常见。

4. 音组织形式

音组织形式以单声思维为主，笔者目前尚未收集到多声部的曲调。

5. 调式特征

调式调性明确，以徵调式最为常见，羽调式次之，另外还出现了商调式。

（1）五声音阶

do re mi sol la 组成的五声调式为主。

（2）四音列形式

re mi sol la 构成，如谱例 5 - 1 - 2。

do re mi sol 构成，如谱例 5 - 1 - 7。

do re mi la 构成，如谱例 5 - 1 - 8。

（3）七声音阶

在五正声基础上，加入“清角”、“变宫”从而形成七声音阶。如谱例 5 - 1 - 10。

（二）言语声

在 tɕi^{33}mo^{21}的执仪过程中，说话声也是不可忽略的一部分仪程。在 tɕi^{33}mo^{21}为笔者举行的“查病”仪式中，tɕi^{33}mo^{21}双目紧闭问了笔者一系列问题，其中，说到了事主家中的情况，譬如家人在几个方向，新添了几座坟等等。在这时，周围观看仪式的人全都围拢过来，细细地听 tɕi^{33}mo^{21}讲并与之交流。

（三）器声

在仪式中，法器的声音主要是羊皮鼓的敲击声，偶有洗瑟儿的摇动声。

（四）其他

口哨声：请神时，呼唤神马时。

哈欠声：送神时。

扑……：嘴巴吹气发出的声音，伴随着摇头的动作。

啊……：边捶打胸口边发出“啊”的怪叫声。

喂马料的声音：tɕi^{33}mo^{21}手平持羊皮鼓，上面放一些瓜子，眼睛上翻，嘴里发出“啊多罗……”的声音。彝话叫做 mo^{31}ɔ^{51}θe^{33}。

（五）演唱方式

tɕi^{33}mo^{21}担任执仪者的仪式中，tɕi^{33}mo^{21}唱诵的音调多为本嗓演唱，且在仪式中多为独

自唱诵加羊皮鼓伴奏的演唱模式。

四、 仪式音乐的文化诠释

汉代班固《汉书·礼乐志》曰：“钟鼓锽锽，磬管锵锵，降福穰穰。”由此可看出，在我国有记载的文献资料中，以乐通神、以乐娱神的历史由来久矣。tɕi^{33}mo^{21}信仰与我国古老的巫文化有关，通过tɕi^{33}mo^{21}的唱、诵、敲（法器）、演等具体的执仪行为，制造出仪式程序中的唱诵声、法器声、说白声、口哨声以及其他的音响。tɕi^{33}mo^{21}在此成为神的代言人，其制造出来的音响被认为具有某种通灵的意涵，在某种意义上，打开了一扇世俗通往神圣的窗口，连起了一条通往神灵界的道路。借此，请来各路神灵为村民解决种种难题，去除病痛、去除邪恶、让家人和谐等，从而为村民们带来心理慰藉。有了这条道路，信众心中不再恐慌、不再畏惧、不再害怕，因为最终会有神灵来帮助他们解决问题，正是这种信念，让花腰彝的社会更加安定祥和，同时，这种安慰反过来又影响到信众生活的方方面面，同时也坚定了村民对于tɕi^{33}mo^{21}神的信仰。

（一）信仰与音乐元素

1. 神系

彝族尼苏花腰信奉的是万物有灵的自然崇拜，鼓有鼓神、树有树神。在tɕi^{33}mo^{21}的祈福、查病等仪式中，从师娘神、哑巴神到东南西北四方神，甚至村子去世的人都可以成为神。这充分地体现了花腰彝万物崇拜的原则。在tɕi^{33}mo^{21}执仪的仪式中，神系为：

（1）天神、地神、日神、月神。

（2）tɕi^{33}mo^{21}神：即tɕi^{33}mo^{21}的祖师神，所有的仪式都必须把tɕi^{33}mo^{21}神请在身上才能做。

（3）东、西、南、北四方神。

（4）死掉的人中比较威武或怪的人，成为神。其中三个最重要的神为：龙朋的龙占田（龙都督）；清水塘的城贵；拉咪的城福。

（5）其他神：祖宗神、水神、江神、山神、庙神、海神、哑巴神、算命神、卜卦神、找福神、栖息神等。

2. 音乐元素的呈现

tɕi^{33}mo^{21}神信仰中，做法事必须把tɕi^{33}mo^{21}神请在身上才能做，与之相适应的是，出现了固定的神或场景，使用固定的音乐元素这一表现方式。笔者在研究中已发现的有：

【喂马料】调：描绘出行、骑马场景。祈福仪式、查病仪式开始部分，都使用【喂马料】调来表示tɕi^{33}mo^{21}，到达目的地后喂马的场景；仪式结束部分使用【喂马料】调，表示骑上神马回来。作为表现tɕi^{33}mo^{21}神骑着神马出行的音乐，其节奏采用连续的附点音符进行是非常形象的。

【tɕi^{33}mo^{21}神】调：谱例 5-1-4【tɕi^{33}mo^{21}神】调固定扮演 tɕi^{33}mo^{21}神，大凡 tɕi^{33}mo^{21}神出现的地方都使用此调，换而言之凡是 tɕi^{33}mo^{21}唱诵到这段调子，就是 tɕi^{33}mo^{21}神出现了。谱例 5-1-4 在仪式中一共出现了 6 次，谱例高频率地出现说明了 tɕi^{33}mo^{21}神在仪式中的重要性。

（二）仪式音乐的功能性

tɕi^{33}mo^{21}的执仪过程中，音乐在其中扮演了非常重要的角色。无论是各路神灵的附体抑或是虚拟场景中发生的事件，在仪式中均由 tɕi^{33}mo^{21}的诵唱、表演等身体行为来展示。tɕi^{33}mo^{21}的身体在此成为了一个供各神出入的容器，是神的代言。唱诵声等音响以及表演，表现的是神灵的空间中所发生的事件；神灵的观念、行为借由 tɕi^{33}mo^{21}的唱诵、行为动作表现出来，传递给凡俗世界的信众。由此，这些唱诵、表演行为在信众看来，具有了某种特别的象征意义与神秘的神性。通过仪式的进行，请来神灵，帮助信众解决生活中无法战胜的问题，重塑信众生活的信心。由此可看出，tɕi^{33}mo^{21}这一行当的产生、行为等，都与信众的观念、意识形态有关，是花腰彝社区集体意识形态的承载体，音乐在其中具有不可替代的作用。

（三）“路”的观念①

从谱例 5-1-3【喂马料】所唱诵的“师娘到哪里，骑着马儿去……”等唱词可看出，在 tɕi^{33}mo^{21}所担任执仪者的仪式中，“路”的观念充斥其中，与仪式、仪式音乐相生相伴，不可抽离。

1. 在这条“路”中，tɕi^{33}mo^{21}神骑着神马穿行于世俗与神圣之间，与之相伴生的仪式音乐就出现了【喂马料】、吹口哨呼唤神马等与“路”相关的音调。

2. “路”有着相对程式化的环节，具体为：请神—附体—上路（骑上神马）—到达目的地—喂马料—放马—解决仪式的目的—唤马—返回—送神。

“解决仪式的目的”部分是“路”相对程式化环节中可变的部分，这部分根据不同的仪式核心，内容有所不同。而“请神—附体—上路（骑上神马）—到达目的地—喂马料”等部分是仪式及仪式音乐中相对固定的部分，亦即不变的部分。

3. 行走这条路的人，是神。是施法的 tɕi^{33}mo^{21}请来 tɕi^{33}mo^{21}神附身后，由 tɕi^{33}mo^{21}神以神的身份来行走。既然是神，必然法力无边，必然能畅通无阻地行走于凡俗与神圣之间。既然是神，必然有了与其他神同等对话的能力，对其他神、妖、魔、鬼、怪，或请之、或筹之、或威逼、或利诱，使其为之效力，为事主解决问题。神附身后，以神的身份来行走这条路的行为模式，是有关“路”的研究的一个关键点。

4. “路”呈现的关系空间：“路”呈现了的关系空间主要有两重含义，第一重涵义为空间与空间的关系。路是一条狭窄的空间甬道，连接了人世、神界、鬼界、妖魔界这几个

① “巫路”，是萧梅教授《唱在巫路上——广西靖西壮族“魔仪”音声的考察与研究》中的研究成果。

本来独立、并行的空间，使本被神遗弃的人世空间与其他几个空间又有了交接与联系。

第二重含义为 $tɕi^{33}mo^{21}$ 的唱诵、施法中的身体语言、使用道具动作等行为展示出一个特别的关系空间：即 $tɕi^{33}mo^{21}$ 与 $tɕi^{33}mo^{21}$ 神，$tɕi^{33}mo^{21}$ 神与行路过程中遇到的各路神仙、鬼怪，$tɕi^{33}mo^{21}$ 神与参与仪式活动人的关系空间。正如萧梅教授所述："这些空间关系，正是阴间对应阳间的必要。在仪程环节的特定时间过程中，一条巫路，叠置了现实和虚拟的不同空间。而魔婆以其灵媒的角色和附体的核心行为，让所谓虚拟的空间成为了现实。"①

维克多·特纳曾说："宗教就是交融，是人与上帝、人与人之间的交融，是纵向和横向两个层面上的交融。"② 在 $tɕi^{33}mo^{21}$ 所执仪的仪式中，正是有了"路"，才让凡俗世界的人与遥不可攀的神灵世界有了交融，借此，人与神、人与鬼、人与灵才有了直接或间接的联系，人类的世界不再孤立无援……

（苏毅苗）

第二节　布拖县彝族阿都人"惹木"仪式

苏尼/莫尼是凉山彝族社会的宗教人员，与毕摩一同被认为是沟通人与神鬼的中介。苏尼/莫尼是彝语音译。人们将他们理解和翻译为巫师或萨满。但笔者认为由于词语背后文化和社会背景差异的存在，音译的方式更为可取。关于苏尼/莫尼的字面意思，李正文和罗曲认为："苏"指"行走"，可引申为"跳"或"舞蹈"。"尼"的彝语本意有"粘贴"、"表面"、"形象"等多种含义，在"苏尼"中"尼"则指在巫术活动中，苏尼为了与鬼神沟通、消灾祛病而进行的敲鼓、吟唱、弹跳等动作③。罗庆春和李春霞则认为："苏"指疯癫，如"苏尔呜尔"指疯疯癫癫的人，而"尼"指一圈圈打转，源自彝族妇女捻羊毛线时纺锤的转动。"苏尼"是对具有疯癫特质的人不断打转的场面之描述，这种描述引申来指称这一类人④。笔者认为，"苏"应指"人"，指具有某种共同特点的一群人；"尼"则指该群体在从事宗教活动中的行为。"莫"指女性，莫尼即该群体中的女性。他们主持仪式时所使用的主要法器是羊皮鼓和铜铃。苏尼/莫尼没有经书。他们主要通过将击打羊皮鼓、摇铃和身体活动结合的方式，以现场口头念诵、吟唱，召唤自身的神灵"沃萨"协助自己达到仪式目的。苏尼/莫尼主持的仪式主要有反咒仪式、驱鬼仪式、招魂仪

① 萧梅：《唱在巫路上——广西靖西壮族"魔仪"音声的考察与研究》，载《中国民间仪式音乐研究》（华南卷），上海音乐学院出版社 2007 年版，第 386 页。

② 维克多·特纳：《仪式过程——结构与反结构》，中国人民大学出版社 2006 年版，第 147 页。

③ 李正文、罗曲：《彝族巫文化中的苏尼》，《西南民族学院学报》1997 年第 5 期。

④ 罗庆春、李春霞：《苏尼/莫尼与彝族历史及其研究》，《北方民族大学学报》2011 年第 2 期。

式、占卜仪式、去秽洁净仪式等。“沃萨”是苏尼/莫尼法力的来源，由其已经过世的祖先或者家庭成员转变而成。“沃萨”决定由谁来继承“尼业”。一旦某人被“沃萨”选中，则该人身体会不舒服，经常处于一种疯癫不自知的状况。毕摩占卜后认定此人为“沃萨”选中，则为该人举行祭祀“沃萨”仪式，则此人今后将以“阿萨”代言人的身份从事“尼”的活动，成为苏尼或莫尼。前人对苏尼/莫尼的专门研究屈指可数，对苏尼/莫尼音乐的研究则更是凤毛麟角。本研究虽是基础性的研究，但是不可缺少的一步。笔者希望本研究能为苏尼音乐研究奠定一些基础。

本研究特别感谢布拖的各位亲朋好友，在他们的大力支持和建议帮助下，采访了著名的年轻苏尼吉木子聪、莫尼麻卡嫫，采访了“惹木”仪式，主要分析了“惹木”仪式中的的请神、占卜、驱鬼、招魂等内容，也首次发现苏尼的唱腔曲风都与民歌旋法、民间的说唱、克智等有非常惊人的相似之处。由此，可以引申出彝族阿都民歌与宗教音乐的联系，从而进行更深入地研究，探究和开放出灿烂的阿都音乐文化。

一、“惹木”仪式实录

时间：2012 年 8 月 16 日（农历六月二十九）

地点：凉山州布拖县特木里镇且沙日曲家

执仪者：吉木子聪（以下简称“吉木苏尼”）

仪式参与者：主人家夫妻，儿子、儿媳和四个孙子，苏尼，协助者 3 人，还有笔者及一位助理。

仪式目的：为全家人“请健康保平安”

时间：2012 年 8 月 16 日晚 20：00—24：00

仪式内容：yy cyt[①]（即为病者或者常人占卜其失魂与否，者魂在何方，能否找得回来，为此做这个仪式，仪式频率：每年一次的 ssi zze 仪式里常常要伴随这个占卜过程）；yy mgo 即招魂。

（一）仪式之前

1. 准备仪式所需

19：00 主人家准备了一大捆刚砍来的（mgu）树枝（布拖彝族一般在这样的仪式里专门要李树树枝或者白杨树树枝做成“古”），一块小石头，黑绵羊一只。

19：20 接苏尼。主人家派了一辆车子去接吉木苏尼，顺便买来了酒水。同时家里将找

---

① 彝文拼音。

来的小石头放进火塘烈火中烧。

19：30 “mgux ddie”（古跌）做木棍。苏尼到了主人家，就坐上火塘上方（彝族人家经常叫做客座），主人家给他倒了一杯酒，这时苏尼就和主人家聊日常琐事。与此同时，主人家仪式协助人开始“mgux ddie”（古跌）做仪式辅助器材。做了三根木棍，数个小块木片。苏尼将用红线和蓝线把木棍捆成捆，并在木棍上系挂上木片。除此之外，主人家还要准备数颗鸡蛋、几块碎银、一小块白布、几碗白米、一件女主人的旧衣服。

2. 场地布置

20：00 仪式场地摆设。主人家按着苏尼的吩咐开始布置场地，在苏尼右侧倒放一个竹筐，竹筐上倒盖一张大竹筛，筛子上摆设一高一低两杯酒。两杯酒表示苏尼有两位沃萨[①]，每人一杯敬着。这个就是苏尼的摆设。（见图 5-2-1）完成摆设，苏尼便开始拿出羊皮鼓来在火塘边上烤，以便做仪式时鼓敲起来清脆响亮悦耳。

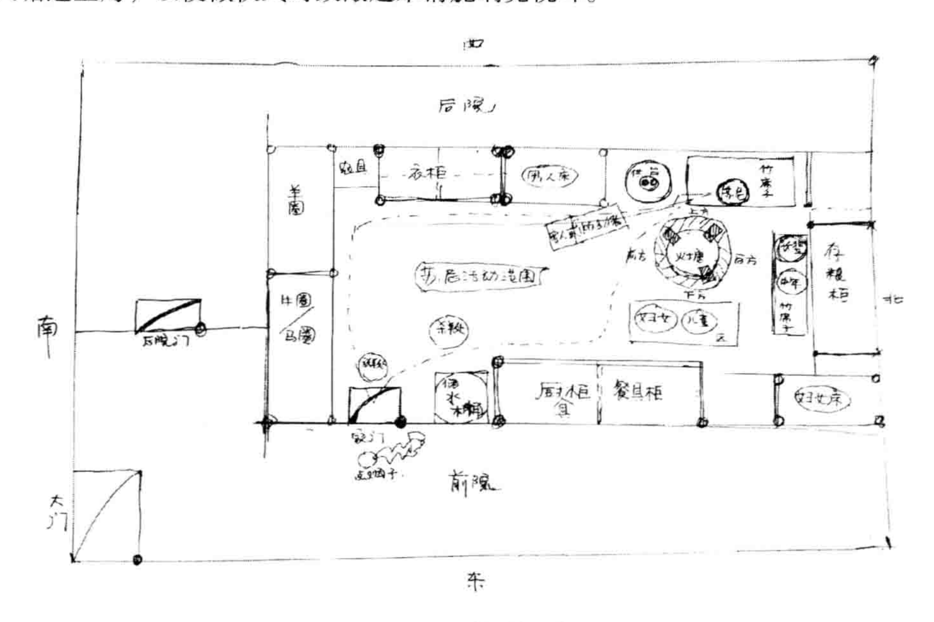


图 5-2-1　仪式场景图

（二）仪式开始

1. 请神做尼
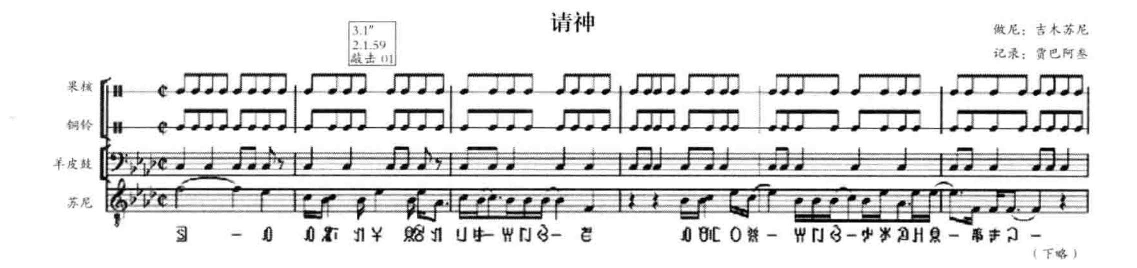
20：30 “请神”“洛嚓嗦”[②] 一个男协助者将火塘中烧熟的石头放入穿了冷水的瓷碗中，此时发出“嗦——”的响声，端着有声响的碗，协助者嘴里边念着“说嘞嘞”边绕过火塘一

① 苏尼的法力神。

② 洛嚓嗦：彝语，洛嚓指烧热的石块，嗦是仪式用语，专指洗礼、擦掉之意，洛嚓所起到了给牺牲物净身的作用。

圈，并从苏尼右侧的酒杯上掠过，最后冲出屋门，将石头和水丢向院子。这个仪式叫“洛嚓嚓”，表示驱赶屋内不干净的鬼神出去，另外也起净身作用。在一个“啊呵——”高亢嘶哑而悠长的声中，吉木苏尼开始敲起了一串密密麻麻的鼓点，他随着鼓点闭上眼睛，摇头晃脑地唱起了请神歌。
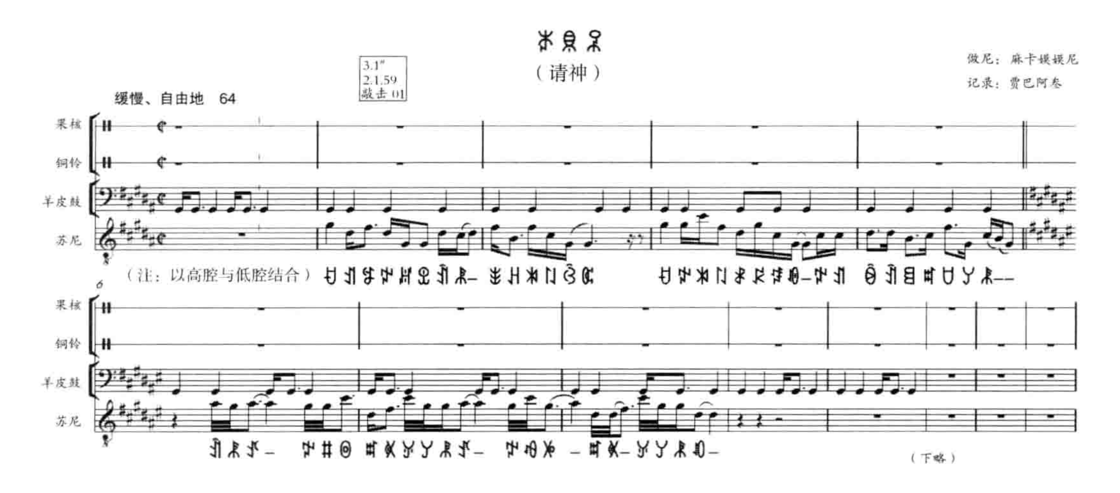
谱例 5-2-1



唱词大意：“哦——夜幕降临了，星辰亮晶晶，我已开始做尼了，我要请尼神了。”

为了形成对比，这里附上此次调查苏尼中女性苏尼——嫫尼的乐谱，以便大家理解其中的差异。

谱例 5-2-2



唱词大意：“依哈——夜幕降临了，内心被想你妈妈全部思绪给占据，今晚我又邀请起了我家祖先的神灵，请来贫农的神灵，也请来富贵的神灵！”

“哦——夜幕降临了，星辰亮晶晶，我已开始做尼了，我要请尼神了。我要去东方，去‘色咯拉达’（地名）请尼神，听见我的呼喊他已归来了；我到维姆友宫去请山神，呼喊一声他已来到特梁莱乌（地名）了，呼喊两声他已翻过侧克山峰（布拖境内最高的山

峰）了，呼喊已降临到拉共咯奎（地名）了，布咯老酣（地名）的尼神已出发，快要来到布拖坝子上了，他要来到且沙阿普家（主人家）了呀。哦——各方神圣到来了，维牛史木到来了，山泉水神到来啦——”

吉木苏尼请来了各方神圣，在各神进入主人家门前，他先做起了清场仪式。

20：37“清场”鼓声小起来，吉木苏尼开始唱道：“嘿——门神先起身，迎接各方神，火塘下方穿着羊皮大衣的起身让路，牛马牵到别处去，早起公鸡要让路，屋顶梁神要起身，火塘灶神要起身，起身哦迎接那尼神们。且沙阿普家有尊贵的家神，山上藤蕨是他家神，山岩土蜂也是他家神，就连索玛花神都是他家的，什么神灵算最好，他家神灵算最好，要那家神们请尼神来上坐。”

20：45“沃萨附身”，吉木苏尼调节好所有的方位，请好了各神，开始唱：“祖灵变回来，附到子孙身上来，站到子孙后面来，跳到子孙后面来，祖奶做尼是一代，爷爷做尼是二代，父亲做尼是三代，祖灵快快来现身，附到子孙身上来。”这样，他便很快被“沃萨”附身，此时，吉木苏尼更加疯狂了，猛烈地敲起鼓，使劲是发抖摇头，但在整个过程中他始终闭着双眼，处于无意识当中。

20：50“确定界限”，吉木苏尼在开始命令沃萨使用“快道”[①] 之前，专门告诉沃萨确定哪些人哪些神留住参加仪式，那些小鬼、不干净的东西都必须要赶出家门，给沃萨口令：“家神先坐稳，各方好神要上坐，不要赶走主人家和在场的客人们，其他邪恶鬼怪通通都要清除掉，赶得远远的，不管他是哪方神和哪家鬼，除了我请的神和人们，全部赶出去、撵出去、从哪里来就回哪里去，哦——哈！”此时，旁人们一起大声喊了一句“啪——”（啪在彝语里有骂、诅咒之意）。
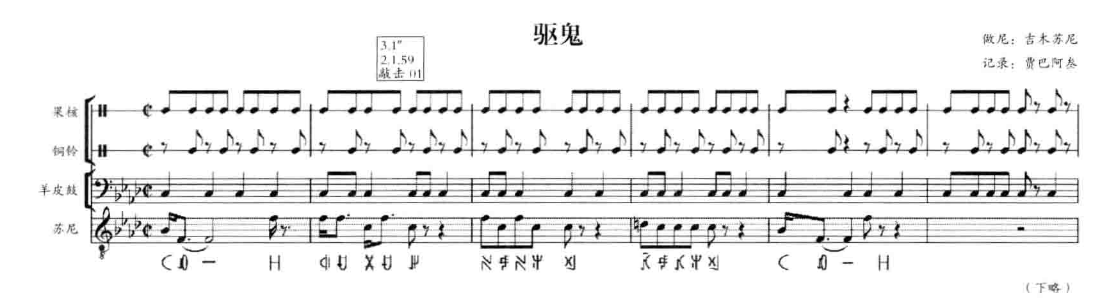
21：00“驱赶邪恶”，吉木苏尼开始把所有来到主人家的、赖着不走或者不肯离开的、经常给主人家带来困扰和疾病的“尼次”、“尼日”、“沙布”、“沙以”[②] 驱赶出去。开始唱道：“各种妖魔鬼怪，不管你是人变的还是牲畜变的，不要藏在屋檐下，不要躲进火塘里，你是亲家的就回亲家去，你是亲戚家的回到原处去，你是朋友家的回到朋友家去。”接下来吉木苏尼只管猛烈地击鼓而嘴里不发任何声音，敲了半分钟左右后高喊了一声：“哦——哈！”旁人们跟随苏尼喊了一声“啪——”与此同时，主人家且沙阿普也在苏尼左侧协助苏尼念白（咒语）：“各种凶鬼、列鬼快滚出去，去找我家的敌人，去那些常在我家人背后指手画脚、讽刺嘲笑、说三道四的人那里去，他们适合你去收拾，他们家也适合你留住，我家没有你要的人和食物，快去快去，啪——”

---

① 彝语音译，苏尼具有的特异功能。

② 彝语音译，“尼次”、“尼日”、“沙布”、“沙以”都是指人死后无法顺利投胎，变成恶鬼、妖魔或不好的东西。

谱例5-2-3



唱词大意：“滚——藏在屋内的妖魔鬼怪，不管你从哪里来，都要给我滚出去，滚！”

领大家齐声“啪——”后吉木苏尼继续更猛烈地敲鼓，像是要癫狂了，几十秒后他突然站立了起来，鼓声不断，摇着头，两腿也不断摇晃，并一边唱一边敲鼓走到门口，中途和最后领大家齐声喊了三次“啪——”，每一次喊“哦——哈！”都会不松手地把鼓从高处甩向前方，就像是在鞭打和驱赶某个他能看见的“东西”，后此段结束。

2. 杀牲祭神

（1）主人家的行为—— “摩果”①

21：15“准备”，每个家庭成员一根线，男戴红女戴蓝，男左女右绕在手腕上。吉木苏尼说，线、白布块、木棍、木块碎片等在仪式中有以下意义：

① 红（蓝）线——戴红线蓝线是有规矩的，因为彝族人死后要抬去火葬，怕在途中从抬尸架上掉下来，所以在其尸体上拴上（男红女蓝）线。因此，仪式中的全家人手上戴上红线（蓝线），并且按苏尼的指示取掉，表示他们的生命从死神那里得以还原，获得平安，线在仪式中成了怕被阴间带走的灵魂或者生命。

② 小白布块：用一小白布块表示人死后穿的衣服，在仪式中在人身上擦过后扔掉，表达活者不要死时的衣服，要安康之意。

③ 木棍：用三根木棍绑在一起形成一根仪式中特制的用来打“牺牲物”——羊的“工具”。

④ 碎木块：苏尼念咒时抓来掷向门外，用来驱赶邪恶的，免得牺牲物被饿鬼抢去。

21：20“luo cax suo‘洛嚓嗦’（用水浇烧红的石头）”，协助者用火钳将火塘中烧红了的石块取出，放到苏尼前方大约三米处，用冷水浇烧石，此时烧石发出“嗦嗦嗦”的声音，并

① “摩果”是指凉山彝族民间做“惹木”仪式中苏尼或者主人家对这刚杀死不久的牺牲物进行“念经祝送”的过程，“摩”指的尸体，“果”有念、诵之意。“摩果”往往分为两个程序，一个主人家念送，再让苏尼祝送。念诵内容大同小异。

不断冒出白色的水蒸气，这时另外两名协助者一人抱着羊，一人拿 mgu（木棍），在白色的水蒸气上方念了一句“嗦啊”，并将羊和木棍都在烧石上方转了一圈后退到靠近门的两旁，吉木苏尼说这是为了给“牺牲物”羊子“净身”，净了身的牺牲物神灵才肯接纳。

21：21“转头，点名”，此时且沙阿普全家老少八位成员聚集到门口，按先老后幼排列，面朝门外（背对火塘）齐蹲在门口，此时，两位协助者就站在家人两旁，一人举着羊，另一人举着木棍由内向外转家人头 9 圈，转完头，坐在最前的且沙阿普站了起来，向协助者要了那跟捆好的木棍，接过木棍且沙阿普开始点名念白，边用木棍向每个家人头上点一下边说这话又打一下羊子：“唉——××的厄运和病痛将用黑羊的命去奉还；唉——YY 的厄运和病痛将用黑羊的命去奉还……”直到念完全家人的名字，此过程结束。转头结束后每个人取下手上线放在一块夹在 mgu 里，两个协助者换了位置，让每个家人低头从羊和 mgu 下穿过进屋，表示将全家人的平安责任交付给了黑羊。此后，协助者将羊闷死后头朝外放门口，mgu 放羊身上。

21：25“送黑羊上路”，男主人（且沙阿普）公开始有韵律的韵白：“嘿——家屋的前方，家屋的后方，是否有单身汉（恶鬼）在观望，如果在观望，请你不要靠近这黑羊，黑羊不是送你的，而是送往天堂天神的；嘿——村寨的中间，是否有寡妇（恶鬼）在观望，如果在观望，请你不要靠近这黑羊，黑羊不是送你的，而是送往天堂天神的；嘿——寨子的东面，寨子的西面，是否有母亲在寻找丢失的儿女，如果她也在观望，请你不要靠近这黑羊，黑羊不是送你的，而是送往天堂祖灵的；嘿——寨子的南面，寨子的北面，是否有大鬼小鬼在观望，如果在观望，请你不要靠近这黑羊，黑羊不是送你的，而是送往天堂祖辈的；嗯——我那最最尊敬的祖辈们啊，你的后代子孙们为了给你寻找一只世上最好的绵羊，追寻 9 年得到这一只，找寻 9 月是这只，寻找 9 天得到的也是这只，我们找遍家支，借遍了亲家，得到这一只肥羊。嗯——我那最最尊敬的祖辈们啊，你的后代子孙们，今天把寻找到的肥羊宰杀祭奉于你，是为了从你那里听到并换回子孙未来的幸福与安康，请您为后辈子孙们带来平安和幸福。嗯——我那最最尊敬的祖辈们啊，如今这一年，天堂那一方，打了九个‘四匹’（银首饰）给九位仙女穿，打了九串铁链子给了‘格古俄尼’[①]（神名）戴，做了一根神木拐杖祖辈，这时的你们，回到人间来，回到凡间来，来到家屋前方来要人，要人没人来给你，你的子孙们，只能拿财物换人命，只能拿粮食顶性命。嗯——我那最最尊敬的祖辈们啊，今天这黑羊，是要拿给你们换回我们全家 8 人性命、平安、健康的吉祥之羊。嘿——××（8 位家人的名字）这个人，身重没能达 9 斤，没能达 9 两，没能达 9 克，就连一斤一两一克她都没达到；而今天这黑羊，重达九斤就是它，身重九两

① 格古俄尼：传说一匹黑熊神，它能掌控人的生死。

也是它，你们所要的一切它都能具备。（重复 8 遍）”

21：42 “结语”，念完家人的名字，且沙阿普开始总结式的言语念诵：“嗯——我那最最尊敬的祖辈们啊，请不要说听不见或看不见子孙们的祝福，今天这黑羊，是拿去你们处换命之羊，羊灵往上提，人魂往下还，现在这一刻，全部的祝福语都在那羊身上，送往你们那里去了，望您给予子孙平安、幸福和健康！”

21：46 “割断红线”、“杜斯杜老那毕”，即剪开与木棍相连着（用红线串连）的一串小木片，表示摆脱厄运、灾难和不幸。且沙阿普边念咒语边用刀割断那红线圈：“啪——割断红线圈，免去病痛，得到安康；割断打羊棍，割断敌家的诅咒；敲碎打羊石，灾难降临到别处，啪——”念完后将碎木片扔出去门外，主人家“摩果”篇结束。

（2）苏尼的行为与音声—— “摩果”

21：50 “送羊灵”，紧接着主人家（且沙阿普）韵白完毕，吉木苏尼坐在屋门背后开始敲起了鼓，但在数下鼓声之后，无鼓韵白：“咋嗯——山底的寨子，寨子的人们，人们的家屋，家屋集中处，是否有懒汉，懒汉靠边站；是否有馋嘴婆，馋嘴别来缠。村前是否有人收回羊灵，村后是否有人取圣品，羊灵这不是给你的食物，圣品不是供你的礼物，这是送往神人的食物，这是送给祖灵的礼物。”

“村头寻找家支的亲戚、村中借用餐具的女人、村尾寻找媳妇的男人，如果你们碰见了我家的羊灵，你们不要碰，你们不要抢，这是我家公羊中的领头羊，又肥又壮的供品；今早派去九位年轻人，找来‘老嚓’石，水散烧石净了黑羊身；午后请了九位姑娘去背水，清澈山泉净了黑羊身；三根打羊棍：一根穿一根削一根敬，拴在黑羊灵身上，供给那祖灵和祖辈。”

21：55 “颂羊、祈福”，“祖辈祖先们，哦！这是一只儿孙孝敬你们最好的羊子！您看黑羊眼眸就知道：脂肪厚九层、砍头有九盆、腿肉够九框、腰肉有九锅。有今早子孙家里面，专用这只黑羊做牺牲物，送往祖界（阴间）去，祖界那边白棺材黑棺材，都不要降临给子孙。其次，祖界木质竹制门、金银铁铜制门、屋檐挂着刀与枪、门前有九只白狗看着门、放有九袋干粮的地方、放有九块腊肉的地方、黑羊就是送给你们这样的祖辈们住的地方。今天子孙们打了黑羊给先辈，祖辈们呀，做毕人得钱，务农者得食，你们有谁会接羊，静悄悄地接；有谁会领羊，笔直直地牵；有谁会逮羊，边赶边来抓；有谁会赶羊，边赶边来驱。赶到祖辈居住的地方，去追他们家人的命；去换他们家人的平安。祖辈祖先们，希望你们把子孙家人灵魂放回来，羊灵往上赶，人灵往下放，这只黑羊是神羊，能够顶回全家人的性命与平安。”

“祖辈祖先们，哦！打羊棍算一节、打羊石算两节、白布算三节、白银算四节、蓝线算五节、红线算六节、黄线算七节、黑线算八节、打结点算九节、其余算十节……但今天

黑羊可算几百节，他们这家人：一对两口人，两人三孩子，三儿生四子、四子生五子、五口加六口、六口加七口、子孙满家屋，今天打黑羊给祖辈，为的就是换来满孙的平安!”在停顿时，吉木苏尼都会在中间加鼓，再继续。“哦！祖辈祖先们，要命请要仇家命，换回主家的性命；要魂请要仇家魂，还回主家的魂魄。哦！祖辈祖先们，黑羊是天上的神羊，降来那一天，飘来又飘去，降到黑羊山顶上。它是百羊中的领头羊，千羊中的尊贵羊，羊群中的最美羊。是斗羊的祖先、公羊的父亲、神羊的长兄！黑羊在索乐蜀阿（地名）山上，它从来不吃草，只奇草和金竹；在索沟蜀啊的时候，不喝一般水，只喝雪山下的山泉水。”

22：00“点名、请安”，念至此处，吉木苏尼点头向主人家请示家人名字，随后主人家里的每个人的“名字”（彝族家里一般有两个名字，一个平时唤名；一个专门用来做仪式才用，以防仇家反咒）都要“哦！祖辈祖先们，这是××××（家里某个成员“名字”）还命请安了，名叫××××的，没有九斤与九两，就连九克九毫克也不值（这里把后人在祖灵面前说得一文不值，以防祖辈将家人魂带走），今天着黑羊，九斤它能有，九两它已足，一只可以顶十只的羊子就是它！祖辈祖先们，子孙系上红线也要还回来，系上蓝线也得放回来!”

“哦！祖辈祖先们，今年的宿命，男人在东方，女人在西方，你要找命要，不要来找东方与西方，黑羊是消灾消祸羊，消去那疾病，黑羊是换我家人命之羊！除此之外，我的祖先呀，兔日适合杀猪、猴日易交友，猴龙鼠很配、狗马狼也配，放出我们家人的灵魂，让魂灵回到家中来。”

“哦！祖辈祖先们，‘署非’① 十二种，‘轰我’（与“署非”同一个意思）十三种，男子砍竹眼见双竹头的属‘署非’，女子割藤见到双头属‘署非’；这些不吉利的象征都要像木棍一样被我削去了头颅、黑羊的仇恨打给我们的仇家，木棍甩向敌方，用那肥黑羊换来我家的平安。滚！——赶走那些‘署非’和‘轰我’!”

22：11“休息”，吉木苏尼念完，提着鼓回到火塘上方就座休息，并点起香烟，这时他边烤羊皮鼓边给主人家闲聊，之后叫协助者将死了的黑羊往家门反方向移了一点，觉得挪好了位置便吩咐说：“好。”火塘里的炭火烧得正旺，使仪式场面感觉很温暖。在火塘的下方，妇女们正忙着准备仪式的饭，主妇且沙阿妈熟练地开始和玉米面，其他客人和老者围坐在火塘边，边抽烟喝酒边聊天。

---

① 署非：彝语，是指不常发生的事情，泛指见到或听到凡间没有的怪声、怪事、怪物等，预示着不吉利的事要发生。
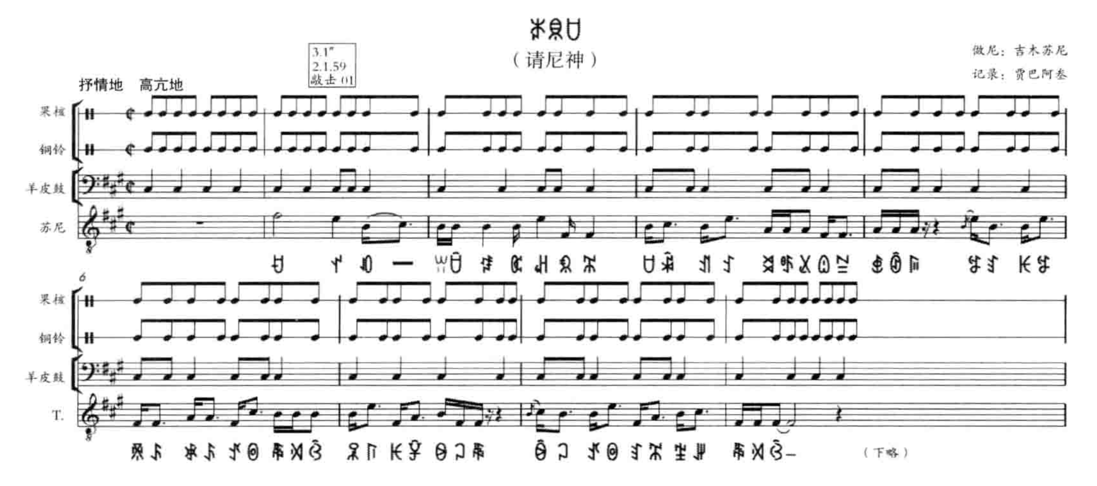
3. 占卜——ꀞꃅ“得木”①

请尼神

22：15“洛嚓嗦”，协助者将石头从火塘捞起放水里起蒸汽后在苏尼附近供台绕，起净化作用，目的是将遗漏或者藏在角落的小妖小鬼赶出去，号请尼神！

22：15“请尼神”②，富有律动的鼓点声过后，伴随吉木苏尼歌喉：“哦，问世上谁家没有苦与痛？其实家家都有一本难念经。屋后斯密（植物）苦，披着雪霜苦。今早这里派了九位年轻汉子，到草原上去寻找‘洛嚓’石回来，上方已寻回一只敬神用的酒杯了，下方已找好供品——肥壮的黑羊。现在开始邀请神尼了，向着东方越多重山，请那维姆鸠古（地名）风水神，请那布维鸠古（地名）风水神，请来拖觉勒乌（地名）风水神，哦，沃萨父亲日且来到我的身后了，在兹莫洛翰（地名）找来一对白公鸡，在拉果鸠古找来一对骏马，在拉果鸠奎请来三世毕摩，在册洛洛达找来一对母岩羊，在特觉坡勒找来一对红脸野鸡……他们已在路上了，刚经过了补尔洛翰，现在该到杜泰洛贵了，各神已腾云驾雾降到布拖坝子上了，随即来到且沙阿普家！哦——门神先起身，迎接各方神，火塘下方穿着羊皮大衣的起身让路，牛马牵到别处去，早起公鸡要让路，屋顶梁神要起身，火塘灶神要起身，起身哦迎接那尼神们。”

谱例 5-2-4



唱词大意：“嗨——今天一大早，我家派了九位年轻壮士去找野外拾烧石，请了上层毕摩阿火神，他已答应我要来助尼了。”

① 得木：彝语，即占卜、算卦之意。

② 尼神：是指两种神，一种是各个家族曾经很有名的已故的已变成神的苏尼；一种指苏尼家支里曾有名的沃萨或苏尼。

22：22“请沃萨”，吉木苏尼开始请沃萨：“哦——彝家沃萨山，汉家帝瑟山，天上星星会做尼，星星过了月亮尼，月亮过了噢茨（人名）尼，噢茨过后噢古尼，这段尼史放在了木府勒乌（地名）。哦——地上阿说硕古（人名）尼，他的尼神放在洛贵尼尼山上了，尼神传说还放在了兹兹普乌（彝族人祖灵回归地）。哦——古时上有土司家里要做尼，土司下有黑彝要做尼，后来数不清的白彝人家都做尼。像维木觉古（地名）有布子吉古尼（人名），乌衣觉古有阿扎拉图尼，拉果博廷有勒古那莫尼，沙孔觉古有吉尔巴国尼，孜孜基莱有达博尼合尼，孜惹呷泰有且且日且尼，拉布博体有阿能沙贵尼，依宗洛翰有桥洛沙贵尼，乌科洛奎有图比尔拉尼，他们都是尼神呀！”

这次请沃萨看起来很困难，过程特别长，除了唱苏尼做尼史，还念了很多布拖境内由东向西很多近代有名的苏尼的姓名，但唱到沃萨附身前几分钟时，且沙阿普助兴请尼神，他大声地在苏尼左方即火塘的里侧位置散白：“布拖那里都有我家的尼神，在那里都要来我家，今夜就在这里来做尼……”这时，吉木苏尼突然加快了鼓点节奏，声音提高了两倍，开始散白：“哎——我吉木日色的沃萨会有一次请不来吗？从不没有不来过，我请他的歌声穿过了云霄，他穿过云层下来了！再请我木古惹古（吉木家族九个儿子九个分支家谱）大家族的尼神，木古阿牛家尼神、分支莫恩家族莫恩尔色家尼神、阿米叶加家尼神、山上阿普日莱嘉嘉（已逝成沃萨，爷爷名字）还没有来，但已在路上了，父亲阿俄（已逝变成沃萨）还没有来，但已在路上咯。别人想尼尼不了，想尼怕沃萨，我家沃萨很厉害，传了爷爷，又传父亲的；别人想尼尼不了，羊皮鼓被弃在山岩下或大树下，我家沃萨很厉害，请了他就来；我家是祖传做尼的：尼神爷爷是一代，苏尼爸爸是二代，尼神尼色代代传，传到我的骨子里，如今我不成尼神谁能成尼神！现在哦——来到且沙阿普家来助我助尼啦！”此时，吉木苏尼全身越来越像发作般癫狂了起来！

22：45“沃萨附体”，沃萨附体后，吉木苏尼双腿离地，由臀部撑地，猛烈地击鼓，摇头晃脑，身体开始以臀部为重心在原地打转，期间还偶尔停下来用鼓在自己头上转圈，表示请沃萨让自己身体慢下来。还大声地喊：“且沙阿普家哦——上面（租界）要人不，有人要财不，深山出雾不？”在苏尼左方坐着的且沙阿普，嘴里一直不停地念经咒语，辅助吉木苏尼一起请神——驱邪——询问“沃萨”——倾听占卜结果。身体和鼓在自由的节拍中自然地结合，并以鼓为节奏，边唱声音边变大，后开始敲鼓，并用鼓从右到左按顺时针方向绕着头转两次，吉木苏尼说这样表示请示沃萨会给苏尼的身体一个短暂停顿或休息时间，起到缓冲作用。领众人齐声呵后开始起身唱并击鼓，边鼓边跳，走到门口。这时且沙阿普给正在做尼的吉木苏尼敬酒，以防苏尼口干舌燥、过度劳累。苏尼喝一口酒继续做尼，跳过黑羊身上，又慢慢边鼓边跳，倒退到火塘上方原来位置并坐下，停止敲击，用鼓转了三圈头后将鼓很轻松地甩在自己的右方即供台旁，此段结束。
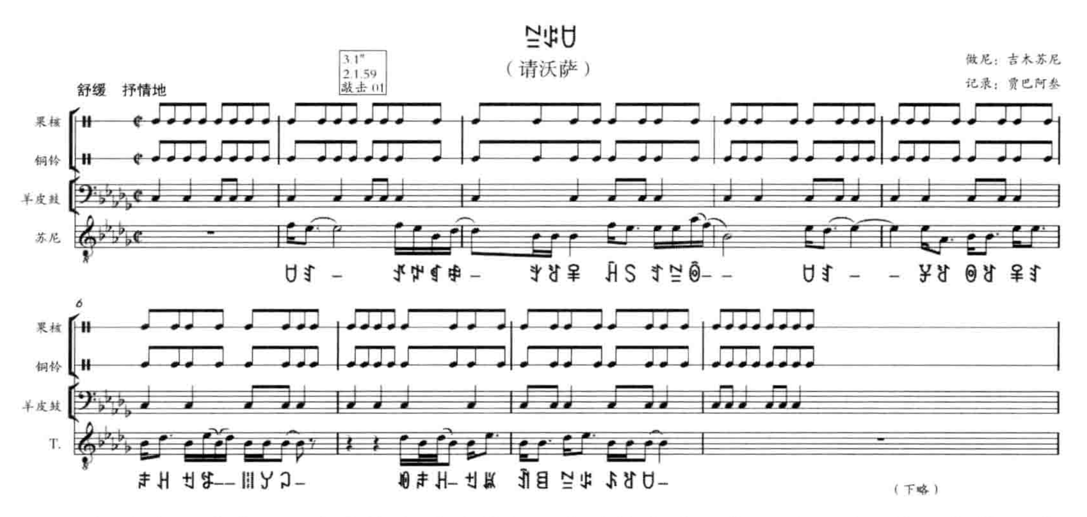
4. 休息

22：58“休息”，吉木苏尼在休息片刻给大家讲了很多有关他做尼的幽默故事：“有次我被请去乐都洛达（金阳县的一个村子的名字）去做尼，当时我的沃萨很厉害，于是我就利用‘快道’（泛指苏尼的特异功能）给他们展示了在地上打翻滚做尼那一段，主人家说我的腰特别好使（尼术高超）；其次给他们尼了我自己将头上部分倒着放进滚烫的米粥里，拨出来并甩头发，这时一颗米飞去打在了一个老者的鼻梁上，突然烫出一个不小的泡来！”全场哄笑！

5. 占卜

“请沃萨”苏尼原地坐唱：“啊——我家的鼓声很响啊，一敲在遥远的阿火洛达（地名）都能听见。去那深山老林里寻找制鼓棍，路途艰辛呀，神木也难找，实在无法找到就用草秆来代替，一敲鼓声响到家里了。敲啊敲——祖辈敲羊皮鼓时，声响传遍了四方；子孙击鼓时，声响传到了租界；租界沃萨听见了鼓声，起身来到且沙阿普家里了。”其唱的内容和前面“请尼神”、“请沃萨”、“沃萨附身”大同小异，但最明显的是唱的声调与前段完全不同，吉木苏尼用全新的音调演唱，使场面越来越显出神秘的色彩。

谱例 5-2-5



唱词大意：“哦——我要请我的沃萨啦，村庄敲鼓声，传遍了四野；敲响铜鼓铁鼓，声音传到了天堂；哦——我要请你啦，神界的沃萨！”

“询问沃萨”这里，吉木苏尼起身到门口念白加鼓，这个时候真正的占卜才正式开始了。左手有韵律地摇动羊皮鼓，右手拿着鼓槌，但念白时不击鼓，只拿左手“沙沙”声配合，唱道：“啊——敲那羊皮鼓，响声在屋内回荡，传向了四方；敲那铜鼓和铁鼓，

响声传到了史木俄哈[1]，祖先的沃萨听见了，一对沃萨来到家里咯哦——我的沃萨——父亲阿沃来到了，来到我的身后了。年满十二月，月月需安康，阿普沃萨咯，屋内这家人，且沙阿普家，现状怎么样？未来会怎么样？阴间要人否？哦——阿普沃萨咯，山有神灵否，男人魂在否，女人灵在否？哦——阿普沃萨们，请问主家男人们灵都还在吗？女人们的魂都没丢吧？请你告诉我他家的现状与未来好吗？有不静之物（泛指不好的东西）藏在屋内没？”几声猛烈而响亮的鼓声，“哦——魂是否丢在了深山放牧处，人魂是否隔了九重山。哦——祖界那边也有阿咯阿雷两个家族很威望，人间也有阿都阿农两家族很强盛，天地之间也有阿兹阿贵两个家族盛，哦——这里的且沙阿普家，也是很有名望的一家！哦——主人这一家，不砍他人柴，不欠别人财，不净之物哦——嗨！”[2] 这里间隔段里有猛烈的击鼓声连接了前后四个“哦——嗨！”，此段结束。紧接着占卜开始。

“占卜”吉木苏尼曾强调过：占卜仪式一般都要按这个过程：先找主人家（男人）的魂，男人健康了，女人的灵魂才肯唤回来，女人人魂健在了，小孩们的灵魂才肯唤回来，因此占卜一般遵循：男人——女人——小孩。一串前奏式的鼓声之后，苏尼停住了鼓声，运用苏尼特有的拖腔声调（韵白），开始为主人家占卜：

“我们这家人，住在一个屋檐下，今天这只肥壮的黑羊，已献给了史木俄哈的祖灵，快来接祭品。刚来接黑羊的那位祖先，是三代祖爷吧？是不是威武又高大？是不是皮肤黑黝黝？是否头戴不合尺寸的包头？是否留着不长不短的天菩萨？披着蓝色还是棕色的披毡？包挂在腋下的那位已来领羊了。”

“接下来的下一位，是三代祖奶奶吗？曾是家里主妇吗？还是外祖婆？喜欢头戴一顶歪斜的‘奥硕’[3]？下身穿着一条没加羊毛的裙子？裙子是否没有染边色？脸上有个不大不小的伤疤还是黑痣？这位祖奶已前来领羊了。”

“哦，祖辈爷爷到来了，披着披毡和黑白相间的羊皮毡，是身强力壮吗？是喜欢耸着肩？他也来领羊了。”

“哦，两代祖辈奶奶到来了，下穿一条毛织棕色皱裙？手戴铜手镯的那一位？现在来领羊了。”

“哦，后来的一位，年龄大概50多一些，圆圆的脸蛋，脸颊有点凹，嘴尖而且鼻子有点翘的那一位，现在也来领羊咯。”

“哦，后来有一位，腰带一把不长不短的剑，皮肤黝黑鼻梁高高的，肩膀扛着枪的那

---

① 彝族信仰当中祖先居住的地方。

② “哦——嗨！”驱赶之意。

③ 奥硕，彝族阿都土语，指的是形状像铁锅的大圆竹帕帽。一般是中年、老年妇女才能戴！

一位，也来领羊了。”

“话说第一句，打羊的石头，打羊的木棍，红线与蓝线，已经转移到别的人家家里啦，这家人现在是五口人或者六口人。”

“话到第二句，白布与黑布，已经转移到最近儿娶媳妇，女儿未嫁那一家，这家大小有四个屋，出门还有一条分叉路，路口是否有个不大不小的院坝？院坝旁边还有一条泉水流的那一家。”
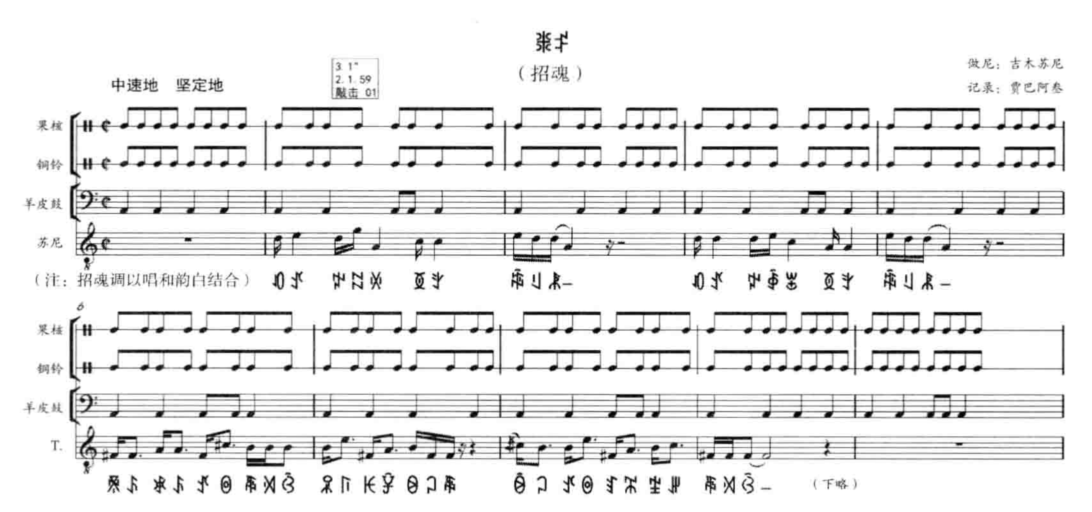
“话说第三句，主人家一定要养一只白色的公鸡，不养白鸡家里也一定要确保有白酒，虽然之前没有欠过别人什么情、得过别人什么罪，但是别人还是会咒骂主人家不对，因此要给曾罚过的罪做一年两次的偿还仪式，还要一只公鸡做尼，其尸首压在路上，面朝东方，这样才能得以平安。”

“哦，屋内主人家，老者主人阿普没有魂，爷爷奶奶灵魂没有在一起，三天好感觉两天坏脾气；两个小孙儿灵魂也没有在一起；次子（孙子）没有魂；儿子经常身体不好是因为亲家妖魔在缠绕他，使他有时头晕又眼花，这个妖魔可能是属狗属龙的，要不属马属牛的。”

6. 招魂

23：30—23：50“招魂仪式”，占卜仪式一结束，吉木苏尼吩咐主人家这样准备：有几个人要引魂就准备几个盆子，里面放米、鸡蛋、碎银（金）、纸烟和一根红线（吉木苏尼说：红线代表被招魂者的生命；小孩子因喜欢吃于是用鸡蛋引魂；青年男女爱美就用金银来引，上面用碗盖上）（彝族谚语说：活着的人健康的标准是人要有灵有魂）。此时，其中一位协助者在门外院子里点烟（彝族称“木古次”），以表明招魂仪式开始了，让丢失在外的灵魂见到烟雾，找到家里来。同时，另外一名协助者将每个要引魂者衣服挂在门上，以表示招魂过程中灵魂见着的是自己的衣服就会立马回到碗里来。此时，苏尼开始尼：“××这个人，阴间被禁锢处、黑暗无光处有无他的魂？他曾洗澡、游泳处，是否丢过魂？我在白天去寻找；是否因为他曾骑马跌倒过？哪里丢失哪里找回来，哪里走散哪里唤回来，回来哟回来，回来吧回来！沃萨告诉我，××这个人，今年12月，年月很吉祥，日月很安康，没有人咒怨，没有事追究，山泉水流淌，水声响潺潺。兔日宜卖猪，牛蛇鸡绝配，狗马虎最搭。哦，伙也今年一切很平安！”

谱例 5-2-6



唱词大意：“哦啊——去那曾经摔倒之处去找回丢失的灵魂吧，去那曾被惊吓过的地方去招魂！”

接下来苏尼给主人家招魂。协助者将每个盆子分别放在门口附近，碗半开嵌在米里，协助者蹲地上用一只手把着碗，苏尼开始起身走到门口念：“××个人，是阿普的妻子，给这对夫妻共唤魂，在禁锢处、在黑暗处、在火葬坡上、在坟堆旁边、在摔倒之处，白天我要去寻找，有则的魂灵，回来灵回来，回来魂回来，魂不回我不归了。父亲阿沃沃萨快来帮帮我，帮我找回这个魂！无论它在深山老林乌鸦筑巢处，还是屋子周围喜鹊筑巢处，都要找回来！”

并逐步从门口朝盆子方向退，意图引魂入盆。如果魂入，协助者即将碗盖住。此时苏尼会出现眩晕状，吉木苏尼说，那是因为那一刻他在拉灵魂进碗，结果魂的力量太大，他人被拖到下，差点摔倒，所以需要另一人在后面扶着他以免摔倒。碗盖住后协助者直接将盆拿出门外，去围着点烟出转九圈（男人的魂要转九圈，女性就只转七圈），以此表达对所招回来用碗盖住的魂一个提示，他已经到家了的作用。协助者转完圈回来时从门上取下招魂者的衣服，盖在盆上并从羊脚下绕后交给家庭主妇（丈夫和孩子的交给妻子，妻子的丈夫接，女孩在换裙子之前可以和哥哥或弟弟一起招魂），家庭主妇将盆子放室内供台上。主人家每个需要招魂的人都重复一遍这个程序。有几个人就盖几次。仪式结束以后，当苏尼和协助者都走了，只留下主人家即没有外人的情况下，一般在第三天做一顿好饭菜，吃饭时在平时的就餐习惯上多加几双碗筷，长者在打开几个盖住魂的碗前要念：“回来魂回来，回来灵回来，不要去森林，不要藏石缝，不要耍草原，回到问你的家里。”念完长者便对着家人轻轻依次打开几个碗，魂以归主。

7. 宰羊

24：00“宰羊”，主人家在苏尼的吩咐下开始让协助者宰羊，其中，肉分成烧的和煮的，烧的一般只有象征性地烧少量部分：有羊肺、肝、心等，一般烧肉先熟，这时候有一个“敬烧肉”仪式，协助者将烧好的肉放在“社披”有颈的木碗里，端给苏尼，苏尼放在供台上，再次向供台上的酒杯里盛满酒，便开始敬沃萨仪式。在富有律动的鼓点声中，苏尼用很舒畅的声调尼道：“尊敬的沃萨，你到土司家，牛儿宰来敬；你到白彝家，羊儿宰来敬；你到火塘边，公鸡宰来敬。东方云彩也开口，西方乌云也开口，北方冷风也开口，南方尼神毕神也开口；别人父做毕却儿不能做毕，经书挂树梢；别人父辈做尼晚辈不做尼，鼓放山岩洞；我家祖祖辈辈都做尼，尼斯尼神是我家，我尊敬的沃萨，快来喝酒咯，快来吃烧肉了。天上雄鹰飞久也会累，但我家沃萨力大使不尽；深山的猛虎跑久也会累，但我家沃萨越跑越有劲；毕摩骏马好驾驭，猎狗军队好指令；我的尼神喊来谁家来谁家。我尊敬的沃萨，快快来吃烧肉喝好酒。饿了快来吃羊肉，渴了快来喝羊血，冷了快来穿羊皮毡。”此段结束。

8. 就餐

0：35“吃饭”，敬完烧肉，苏尼供台上端下烧肉和酒，尝完第一口肉、第一口酒，将剩下的烧肉全分给其他人。接下来闲聊十多分钟以后，开始吃饭。

9. 送神

0：55 吃饭结束后，苏尼开始了送神仪式。声调和鼓点与刚开始请神的时候一样。尼道：“深山老林中，杉林神、松林神，祖祖地萨（山名）山神、穆奇鲁黑（山名）山神、俄哈勒乌（螺髻山）山神、多各拉达山山神，下有彝区尔瑟山山神，上有汉区丁瑟山山神，阿布雄莫山（泸山）山神，木子拉俄山山神，吉泥查查山山神，杜尔木池山山神，尔洛非奎山山神，尔阿达博山山神，请你回到自己的山上。今天你们任务已完成，以后叫你你就答，以后喊你你就应，都回到各自山上各尽其责，都回到各自地盘各安其位。不要对毕摩翻脸，不要对苏尼翻动怒。”

“惹木”仪式全部结束。

二、 结语

布拖县彝族阿都人至今完整地保持每家每户一年一次的求平安仪式活动——“惹木”，对彝族苏尼和莫尼的延续和发展提供了平台，从而延续了彝族几千年来的宗教文明，从而为我们今天考究彝族宗教音乐，特别是苏尼音乐提供了活生生的范例。

首先，苏尼和莫尼的仪式音声和手舞足蹈，从仪式本身看都是为仪式活动——宗教服

务的，且随着仪式内容的不同而变得丰富多彩：时而高腔作唱、时而低吟很闷、时而敲鼓独奏、时而翩翩起舞；但仅从音乐角度看，苏尼音声运用了彝族阿都民歌的旋法，如阿都高腔；运用了哭丧调，如“阿古荷”；运用了民间说唱斗嘴，如克智等。苏尼和莫尼对仪式音声的运用，不管是敲打的节奏型还是吟唱旋法，都取自当地民歌和除宗教音乐以外的其他音乐本身，只是在运用过程中因苏尼与莫尼的性别、年龄、经历、嗓音条件和沃萨强弱等而变得不同。从当地人们最喜爱找的苏尼莫尼中我们可以得出一个最重要的观点，那就是这些被喜爱的苏尼莫尼在做尼时不仅唱腔优美、动作疯狂刺激，而且他们的沃萨很强很通灵，能够给人治病消灾。

其次，从功能上，举行“惹木”仪式主要有三层功用：一是占卜，通过沃萨与阴间通信交流，获得未来主人家的凶吉状况；二是为子孙后代祈福，主要体现在敬神、驱鬼与招魂等一系列仪程中；三是具有一定娱乐意义的活动，其中以高腔和巫舞最为突出。

第三，在“惹木”仪式中，苏尼和莫尼充当了一个沟通阴阳的中介者。苏尼被沃萨附体，并给予苏尼神秘力量，让苏尼展现法力——“快道”，从而使歌与舞在这里结合得到另外一种境界。苏尼的仪式音声主要采用了咏唱式、咏诵式、鼓声独奏式三种；仪式巫舞主要是皮鼓舞，采用了单脚起跳式、双脚起跳式，翻滚式、倒走式、甩头式等，不同的音声和巫舞对应不同的对象进行沟通，与沃萨建立统一体，与生者与鬼神建立关系；诠释了人、神及鬼的文化内涵。从仪式的内容和音声的进行中，我们可以看出音声（语言和鼓声）与音乐的倾向性关系。如图 5-2-2 所示：

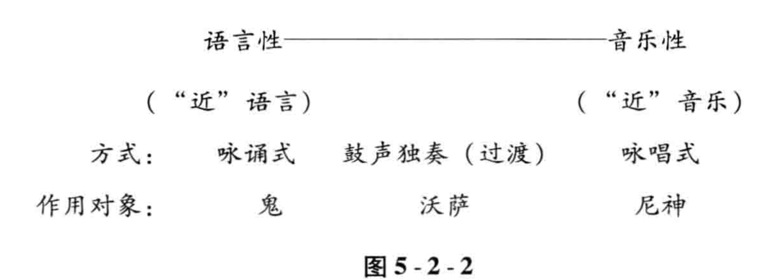


图 5-2-2

最后，从苏尼的性别看，莫尼因自身是女性而在仪式中变得妖娆、舞姿婀娜、声调细腻，表现出彝族女巫的神秘与恐惧。而苏尼作为男性，动作夸张、声音高亢响亮，时常癫狂，不能自已。

总之，苏尼和莫尼在南高原布拖这片神秘的热土上，以祖传和神传形式，以祖辈和神灵的旨意，不断唱在巫路上，舞在山路上。

本节附图:

1. 苏尼的法器数据测量

（1）羊皮鼓（见图5-2-3、5-2-4）：布拖彝语叫“共则”，由岩羊、山羊的皮经过磋磨打制而成，直径约50cm，厚约20cm，鼓的大小根据苏尼的个人爱好而不同。由鼓架、鼓面、鼓槌、鼓柄、鼓绳、鼓（铜）铃、果子（索玛花果）红绿黄布条组成。

（2）鼓槌（见图5-2-5、5-2-9）：S形状，用坚韧的树枝烤制而成，根据苏尼爱好，包成红色、棕色等，（弯）长约50cm，实长约100cm。音色纯厚，响亮。

（3）（法）铜铃（见图5-2-4、5-2-5）：圆形或8字形，大小跟男人的大拇指一样，呈黄色，音色纯亮。



图5-2-3

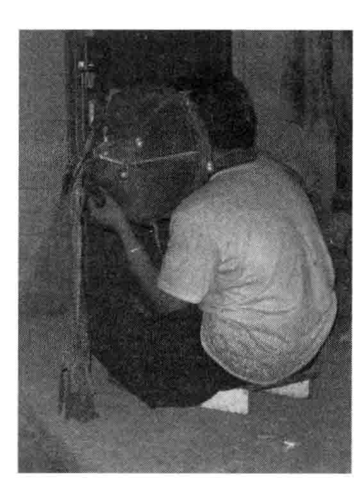


图5-2-4

2. 仪式中的照片

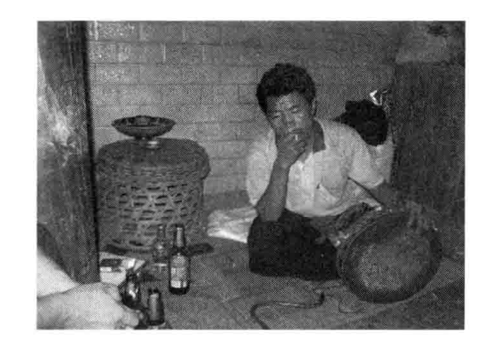


图5-2-5　吉木苏尼

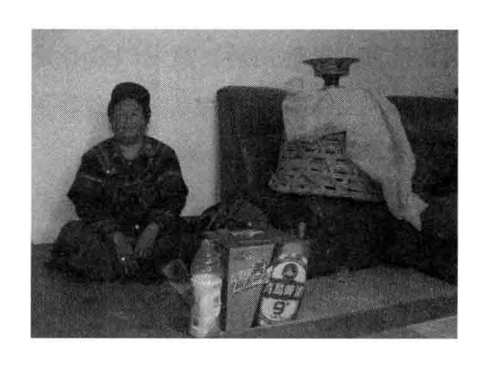


图5-2-6　麻卡嫫莫尼（“敬沃萨”供台）

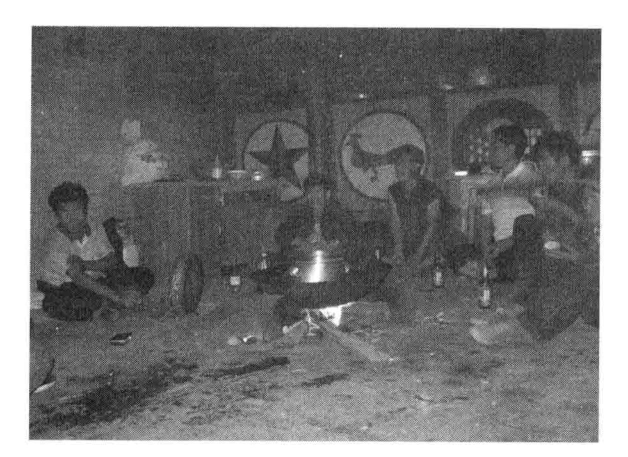


图5-2-7　吉木苏尼（且沙阿普家）

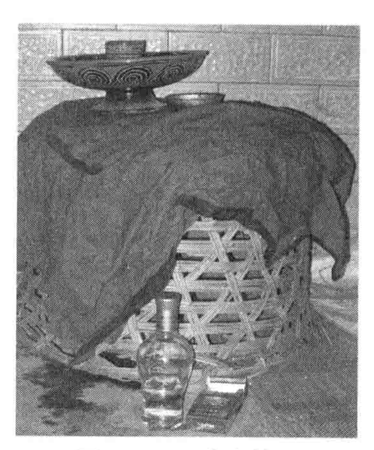


图5-2-8　吉木苏尼
（且沙阿普家“敬沃萨”供台）

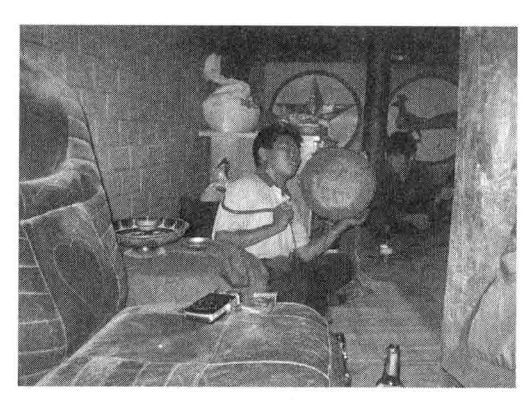


图5-2-9　吉木苏尼
（正在且沙阿普家做尼：“请尼神”仪式）

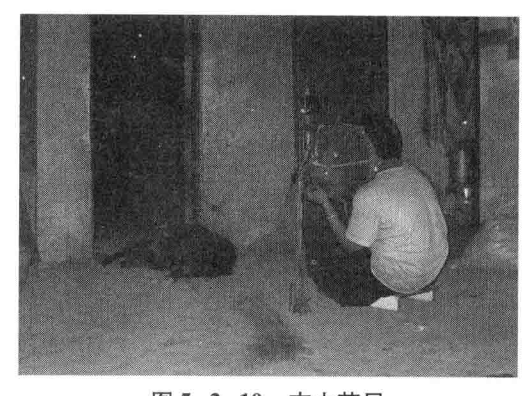


图5-2-10　吉木苏尼
（且沙阿普家做尼：“送羊灵，保平安”仪式）

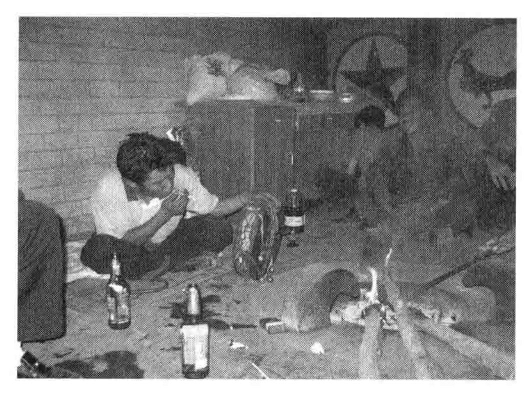


图5-2-11　吉木苏尼
（且沙阿普家做尼钱准备：烤鼓皮）



图5-2-12　且沙阿普在做“摩果”：
“送羊灵，保平安”仪式

（贾巴阿叁）

第六章

苗、瑶民间信仰仪式中的音声与迷幻

第一节　湘西苗族“跳仙”仪式

湘西苗族这一称谓是近代学者冠之的称呼，明清时期地方志及更早的典籍称之为“红苗”，而当地人自称“果雄”。从地理分布的角度看，湘西苗族所包含的是居住在今湖南省土家族、苗族自治州境内，贵州松桃武陵山脉一隅的苗族。湘西苗族聚居的这片土地，以今湘西土家族、苗族自治州为核心，处于中国东西结合部，武陵山脉自西向东蜿蜒境内，东缘武陵山脉东北部，西骑云贵高原，北邻鄂西山地，东南以雪峰山为屏。东北部的龙山、永顺两县与湖南省张家界市交界；东南的古丈、泸溪、凤凰三县与湖南省怀化市辰溪、麻阳苗族自治县相连，西南边的花垣县与贵州省松桃苗族自治县接壤；西北部的保靖、龙山两县与重庆市秀山土家族苗族自治和湖北省恩施土家族苗族自治州来凤县、宣恩县相邻，地处湘、鄂、渝、黔边区，是西南交通要道。

生活在这里的苗族主要操苗语东部方言，又被称为湘西苗语方言，其又可分为东部次方言和西部次方言，东部次方言区主要分布在今湖南湘西土家族、苗族自治州的泸溪、吉首、古丈县的东部，西部次方言区主要分布在自治州的花垣、凤凰、保靖、吉首及古丈县的西部，贵州松桃苗族自治县及同仁县等地区。两种次方言在语法上的区别较少，但语音与词汇差别较大。

尽管如此，持两种次方言的湘西苗族在信仰体系方面较为统一，生活在这里的苗族人自古“崇鬼尚巫”，《永绥厅志·风俗》中记载：“综计苗乡应祭之鬼共七十余堂。”（永绥厅为今天的花垣县）《乾隆凤凰厅志》则载：“苗人有病必曰有鬼，延巫祈祷，釀酒割牲，约亲邻饮福名曰做鬼，既祭不愈则委之于命，祭后插标于门，不许人入其家，若不知而入，谓惊其鬼，必勒入者偿其所费之数，祭如前而后已。”① 时至今日，走进湘西苗族居住腹地，亦随处可寻“巫觋”身影，人们鲜活的生活当中依旧充满了各种关乎

---

① 引自《故宫珍本丛刊：［清］乾隆凤凰厅志》，海南出版社 2001 年版。

生、老、病、死之“巫仪”。

湘西苗族信仰体系中共有三种执仪人，分别为苗巫师、客巫师及仙娘，三者承担不同功能的仪式，并具有不同的传承方式，三者相对独立又相互渗透，共同支撑着湘西苗族人的信仰世界。苗巫师、客巫师为男性专职巫者，这里所谓“巫师”是客位的称谓，当地苗族把“巫师”称为“巴岱”，“苗巫师”称为“巴岱雄”，“客巫师”称为“巴岱扎”。另一类执仪人（xiand niangx）其名称翻译成汉语为“仙娘”，也被当地汉人称为“杠仙”，多为女性，偶有男性。

在湘西苗族居住的大小村寨，家户中时常能看到头缠苗帕的仙娘脸蒙黑布端坐于火堂旁，双脚抖动，不断吟唱；周围坐着男女老少认真聆听，从中探悉已故亲人的消息。对于当地人而言，“跳仙”这种仪式活动是互通生死两界信息的方式，而脸蒙黑帕的妇女——仙娘，是沟通得以达成的媒介，是具有行走阴间与神鬼沟通能力的“非常人”。只要点燃香蜡纸马，闻到缭绕的香烟，他们便随即进入一种非正常的意识状态，这种状态被当地人称为“朦胧”，在“朦胧”之中，他们的仪式不使用任何法器、乐器，而是以身体发出的各种声响（歌唱、念白、叹息等）及动作贯穿仪程。

那么仙娘究竟是何人？在湘西苗族人的生活中承担何事？他们在仪式中使用何种音声？带着这些问题，笔者自2008年开始至2012年多次集中对仙娘及其仪式展开访谈与采录，力图展现那些生动的仪式场景；鲜活的人生经历以及丰富的仪式音声，并探讨蕴含其中的意义。

一、 仙娘其人

（一）仙娘的职能

第一次跟随施德胜大哥前往苗寨观看仙娘“跳仙”是在2008年6月的一天，晚间八九点钟。请仙娘的主家有老人去世，三天后要为老人送饭到天上，这一工作必须由“仙娘”完成。仪式现场挤满了前来观看的人，吵吵闹闹，仙娘端坐在供桌旁边，一边跺脚，一边歌唱，想象中的神秘似乎被各种嘈杂声覆盖。在这之前，笔者从未见到过仙娘主持的仪式，只听说她们“看”得很准。在一旁观看的村民热心地告诉我：“她（仙娘）看见一个老人坐在桥上哭，老人穿得很单薄，看上去很冷。这个老人脸上有个大痦子，他不肯走。”此时，人群中忽然有个中年人走到供桌前焚烧纸钱。村民又说：“原来这个老人是他的爸爸，他一听仙娘说的长相就知道。”眼前的仙娘用一块布帕遮住脸，双眼紧闭，告知人们在另一个世界她所“看”到的情景。因而，“仙娘”在苗族人眼中是可以沟通阴阳两界，未卜先知的人，凌纯生《湘西苗族调查报告》中记载关于仙娘的故事说：“保靖有著

名的仙娘，姓龙。十几岁时就得仙女传授，所以人都称为仙娘。凡有病痛、天灾、人祸等等，都能未卜先知，丝毫不爽。”① 走访仙娘的过程中，听到最多的就是关于她们能够前往无形世界，并传达无形世界信息的超凡能力。

（二）仙娘身份的获得

然而，一个人做不做仙娘不取决于个人意志，而是鬼神选择的结果。因此成为仙娘是被动的，一旦被“选中”她们就只能遵从命运安排，然而，从被选直至最后成为仙娘往往是一个痛苦的过程，她们需要承受被鬼神缠绕的惊惧与不安，如果抗拒还要加深这个过程的痛苦。通常，鬼神找到她们时会以某种方式显示，最后成为她们的师父，协助她们前往阴间，这些神鬼就会终身跟随仙娘直至她死去。因此，每个仙娘都要经历受神启示、安坛成巫两个过程才能获得当地人对她们特殊身份的认可。

1. 启示——梦与病

梦与病是仙娘获得神启的典型过程。

在笔者的调查中，一些仙娘声称自己在梦中领受神灵启示。2011 年笔者采访矮寨一位龙姓仙娘，50 岁，非常健谈，她说：

开始的时候梦到有两个人站在床边，不说话，看了很怕人，我不认识他们也看不清男女，但就是不走。接下来再梦到还是他们两个，我觉得非常奇怪，问他们是谁，他们就说是哪里哪里的人。我问他们为什么来这里，他们不回答。这种梦持续了很多次，起初我心里怕得要死，他们也开口和我讲话，有一次告诉我寨上有个老的要死了。我醒来之后，就听说那个老人家过世了，心里很紧张。这下心里更怕了，不敢睡觉，害怕他们来找我，人整天无精打采，地里的活也做不成，饭也吃不下。我和家里人说了，他们找来一个仙娘帮我看，之后告诉我这两个人要跟着我，做我师父，让我做仙娘。

这种经历并非偶然，笔者采访过的许多仙娘都有类似的“遭遇”，并且梦境的实质内容极为相似，而当一个普通妇女成为仙娘后，依然会时常梦到当初启示她的鬼魂，在梦境中传授走阴的秘诀。因此，普通人很难遭遇的连环往复的梦境是仙娘受到启示的特征之一。

另一种情况是罹患疾病，这种疾病通常是精神方面的病变，包括说胡话、神情恍惚、不正常的幻听、幻视，或者整日焦躁不安，据湘西大龙洞地区补抽乡的仙娘梁双妹所述：

---

① 凌纯生、芮逸夫：《湘西苗族调查报告》，商务印书馆 1947 年版。

我那时家中经济很困难，有很多弟妹，突然有一天一场大火把家里的房子烧了，大家都在为以后如何生活发愁，我也愁得吃不下饭，就生了一场大病，整天看着家里发呆，精神恍惚，不吃不喝。晚上坐在屋里，就看见有人走过来和我说话，开始心里很怕，但后来只要闭上眼就能看见很奇怪的人和事情。这种感觉不是做梦，心里很清楚，睁开眼也记得很清楚。后来找巴岱扎来看病，巴岱扎说我要做仙娘，渐渐地就知道那些闭眼看见的人是师父。

腊尔山禾库村二组的仙娘吴春梅描述自己在冬天生病之后浑身发热，说胡话，产生幻觉，7 月份看见了死去的公公（公公是巴岱扎），告诉她屋后有棵桃树，让她去摘桃子吃，吃了病就好了，也就成仙了（做仙娘）。她便照做，果然病痛好了，但是公公还是时常来，教她唱“巫辞”，并且还带了其他人一起前来，带她看见死去的人。最后她请一个老仙娘，一起请了自己的师父前来，便开始做仙娘。另一些仙娘成巫的过程则更为极端，她们可能突然发疯，胡言乱语，大唱“巫辞”，甚至在家人准备制止的时候奋起反抗，并且往往力大无比。当然，对于个体来说，不论经历梦境或病痛都是一种心身折磨，这些折磨必须以领受“神命”为终止，否则将会有更严重的后果，可能祸及家人。笔者曾听说，有妇女不愿成为仙娘便不断遭遇横祸，直到做了仙娘一切才恢复平静。

2. 成巫

不管一位妇女开始表现出多么明显的成巫征兆，常人所进行的判断仅仅是模棱两可的猜测，最终为梦境与疾病定性的是已成巫者的仙娘或巴岱。妇女在经历了梦或病折磨后，需要巴岱或其他仙娘为其解说、“安坛”，才能正式开始“行巫”的道路。成巫之后，纠缠她的亡魂成为师父，师父不但帮助仙娘进入无形世界，打开天眼，看病、作法，还以仙娘之口传达神意。而仙娘则要时常祭祀、供奉师父，否则会遭到师父的惩罚，这一阴阳契约需要终生履行。

（三）“命中注定”的仙娘

尽管成为仙娘不由个人意志决定，但当地人认为，某些人先天就拥有成为仙娘的特殊因缘。据称，成为仙娘的是那些“骨头轻”的人，即生辰八字轻，因此她们更容易被“鬼”带上去。命重者则富贵，命轻者则不够旺盛，诸多磨难，因此命轻的人也更容易沾染阴气与阴间相通，仙娘就是这种容易被阴气沾染的人，这是从出生就注定了的。

笔者采访的石姓巴岱扎告诉笔者：“成为仙娘的人有些是家里祖上有人做了巴岱扎，因为没有男性来继承就不得不砸掉神坛。还要请其他巴岱扎来告诉那些以前跟随这家巴岱扎的‘鬼’，这家已经断子绝孙了，以后无法供奉他们食物，让他们离开。有些‘鬼’心

里不高兴会选他们家‘骨头轻’的女性跟着，让她得病最后成了仙娘，他就有饭吃了。”

可见，仙娘是先天具有某种特质的人，这些人从一出生就带着一种宿命。她们从根本上具有某种神性，由普通妇女转变为仙娘不过是顺应天命，这就决定人们对仙娘的态度，他们认为仙娘是一类“半人半神”的特殊个体，并对她们拥有的神性深信不疑。

二、 仙娘其事

（一）仙娘所持仪式类型

总体来说，仙娘所持仪式可根据功能分为三类。

1. “跳仙”

“跳仙”仪式苗语称为“Nbud goud niangx”，当地汉人又称“跳神”，石启贵《湘西苗族实地调查报告》中称之为“仙姑走阴”。“跳仙”仪式一般无需择日，一年当中也并无日子上的禁忌，可因主家要求而随时进行。仪式地点大多数是在主家家中，但少数外地来的主家也可以直接在仙娘家中举行仪式，但本寨的仙娘不会为本寨的主家“跳仙”。仪式功能多为问询往生之人是否有未了心愿；给去世时间不长的亡者送饭；为家中多事不顺或有久病不愈者的事主问询原因等。总而言之，“跳仙”是仙娘蹬车骑马，前往祖先居住的地方询问趋吉避祸方法的仪式。

2. “切七姊妹”

“切七姊妹”苗语谓“Qid qix zit meib”或称“te wei”，是固定在每年的正月初一至十五期间举行的带有娱乐性质的仪式。本寨的仙娘可以主持这一活动，仪式可以在任意想举行这种娱乐活动的人家中举行。参加这一仪式的都是年轻的男女，届时仙娘将请祖师前来，与“跳仙”形式相似，不过仙娘要将参与者一同带到天上的花园称“若本若比”，在那里打鼓、唱歌、打秋千进行娱乐。

3. “照水碗”

“照水碗”是一种类似于汉族打卦算命的仪式，形式非常简单。仙娘准备一碗水，询问主家生辰八字，抓一把米徐徐放入水中，以米在水中的形态判断吉凶，并对其命运进行预测。这种仪式不需要前往“天上”，只与主家面对面交流。

（二）“跳仙”、“切七姊妹”仪式实录

仙娘“跳仙”、“切七姊妹”，虽然所去的地方及仪式的目的存在差异，但仙娘主持仪式的方式都大同小异。他们以“歌唱”向凡人展现无形世界的各种景象，“歌唱”成为连接“有形世界”与“无形世界”的桥梁，“歌唱”同时勾勒出苗族人内心中的信仰世界。

1. 湘西两河口桃子乡“切七姊妹”仪式实录

2008—2011 年，笔者对湘西苗族历时三年不间断的田野调查中，虽对“切七姊妹”仪式有所耳闻，但由于其举行的特殊时间（大年三十至正月十五之间），直至 2011 年 2 月农历正月十五，笔者才真正采访到“切七姊妹”仪式。“切七姊妹”仪式是在正月为人们娱乐的一种仪式，参与者都是比较年轻的人，老人家不会参与此种娱乐仪式，但现在年节间以这种形式进行娱乐的已经非常少见。

时间：2011 年 2 月 17 日晚

地点：湘西两河口桃子乡仙娘施绍英家中

执仪者：施绍英

仪式参与人：石珍满、施德东、杨书清、施光明及桃子乡村民

仪式目的：正月十五娱乐性地逛天上花园

（1）仪式前期

下午 4 点多钟，本人就随施德胜一起到各家喊人来玩“切七姊妹”，并将仪式时间定在晚饭过后。除了对参与人员的召集外，仪式中使用的物品与一般“跳仙”仪式基本相同，是由仙娘准备的。其中主要参与仪式的人为石珍满、施德东、杨书清、施光明及桃子乡村民，他们不是作为旁观者而是作为要被仙娘带到“花园”中游玩的人。他们都曾经参与过“切七姑娘”仪式，并有“附体”的经验。晚 6 点半钟左右，陆续应邀来到仙娘家中，石珍满还特意换上了苗服，说这样到花园里看起来漂亮些，说不定有年轻小伙子看上。7 点钟不到屋里已经聚集了十几个人，除参与仪式逛花园的人外，还有本村前来观看的村民。

供桌摆放位置与上述跳仙仪式不同，桌子不摆在火塘上方而是安放在火塘右边。其他物品摆放与上述“跳仙”仪式相同，但桌上黄纸的摆放有所不同，黄纸中间部分摆放一致，但成米字形依次延伸至桌沿。盛米器具改为碗，蜡烛用油灯替代。

（2）仪式过程

19：10 施绍英点香，在灶膛、正屋、门外分别烧纸。灶膛边是为灶神烧纸；正屋是烧给自己的师父；门口是烧给把门将军。

19：15 施绍英左手端水碗默念咒语，右手画符并三次盖向水碗，意为隔绝恶鬼和蛊婆，并将自己的魂藏进水碗之中。之后喝三口吐向火塘，传给参与逛花园者一人喝一口吐向火塘。逛花园者每人拿一支香，手心向上围坐在火堂周围。

19：20 仙娘手握一支香闭目，双脚微抖，逐渐加快速度，最后身体大动，香掉落地上，预示着神已降临，此间并不歌唱，口中似有默念，并向外吹气。旁边的烧纸人在火塘内烧三张纸钱。

19：23 请神。施绍英双手按于膝上，双腿抖动幅度减弱并开始歌唱“巫辞”，其他仪

式参与者全部双目紧闭，手心向上握住一根点燃的香，并随着执仪人的节奏抖动双腿。此时笔者作为参与者之一，坐在执仪人右边。

19：30 施绍英双脚踏地，双手手心向上捧于胸前，之后反手向下落于膝上，不断重复呼唤各种师父的名称及他们所在的地方。呼唤到人名时，烧纸人烧三张纸钱。

19：36 施绍英突然停下，叹了一口气，用苗语说："啊，像撑铁拓子一样重。"旁边一位老人说："他们坐得太近了，挤得上不去。"参与仪式的人挪动了一下。

19：37 施绍英继续唱，请师父及七姐妹下来帮他把这些人带到天上去。此时有些人的双脚抖动得更加剧烈。一个参与仪式的女孩说："我有点怕。"

19：38 施绍英继续吟唱，参与人石珍满突然叫嚷道："我不去了，很怕人，好多人拉我。"烧纸人说："不要怕，你就去。"围观的人说："别碰她，别碰她，她已经去了。"烧纸人点燃黄纸，拿到其他参与仪式人的脚下绕三圈，让他们快点上去。

19：40 施绍英歌唱暂时停止，石珍满双眼紧闭，双手挥舞，并伴随着大叫。旁观的人笑着说："她去了，她去了。"烧纸人边烧纸边说："师父们，吃了烟火快带他们去，不要耽误时间。"石珍满不与其他人对话，只问仙娘："你们带我到哪里去？"施绍英唱道："七姐七妹带他们去，不要怕、不要怕"，"孟妹师父要休息"，众人笑着说："别休息，把她（石珍满）拖走。"石珍满突然说："有个男的长得好丑，他在拉我，快走开。"

19：42 施绍英继续歌唱，让师父带着他们一起走。此时石珍满开始哭泣，施绍英唱道："不要哭，不要哭，看到什么说出来，不要哭。"石珍满哭着叫她："婆婆。"烧纸人说："你不要迷糊，今天是上来玩的。"施绍英唱道："师父带她唱歌去，师父带她去热闹的地方。"烧纸人在石珍满面前又点燃的黄纸不断环绕，意为给她照路。旁边有几位参与人由于没有被带上去，已经退到了一边。

19：44 施绍英唱道："看见观音，烧支烟，要给观音一杯酒。"烧纸人点烟，奠酒。

19：48 施绍英带着大家走到了猪牛死的地方，烧纸人在此处烧纸。

19：50 施绍英央求师父将他们的魂魄放在衣服下面，以免被恶鬼看到。此时另一位男性参与者施德东也被带上去，双腿蹬地加快，双眼紧闭，嘴里叫着："我不去了，我不去了。"烧纸人说："你去吧，你很帅，快去玩吧。"

19：51 施绍英来到土地公住的地方唱道："来到'土地爷爷'的地方，要和爷爷借驴、马；三人四人都要借。"施德东说："终于赶上了，你们在哪里啊？"石珍满喊着："杂种，快点，在这里。"施绍英要他们挑马。

19：52 三人借了马继续走。施绍英继续吟唱，大致内容为要师父带他们去热闹的地方玩耍。

19：53 施绍英来到"日落月落"的地方，要他们不要往回看，直接爬坡走。施德东和石珍满说听到了锣鼓声。烧纸人说："看见什么要告诉我们啊！"

19：55 施绍英来到的地方。施德东看到很多年轻女孩，和他要糖。

20：01 施绍英来到“化生子”的地方，看到小孩子没有吃的很饿。烧纸人烧纸，并祭奠一些糖和饼干。

20：04 施绍英来到“坏良心人死的地方”，这里有桥。烧纸人烧纸。

20：06 他们来到“种桃子、梨、麻的地方”（花园），是年轻人玩的地方没有老人。烧纸人给守城门卫烧纸。施绍英唱道：“雷公住在这里，这里有许多漂亮男人和女人，在这里玩耍吧，在这里唱歌吧。”

此时石珍满非常高兴，脚也抖动得很厉害，被带上天的男性参与人施德东双手挥舞，说有很多漂亮女孩拉着他。过一会儿施德东挥手说他不走了，看见很多漂亮姑娘。旁观者笑成一片，不时地在议论他们的表现。

20：10 师父带他们继续走，来到唱苗歌的地方，石珍满唱起苗歌，与她看见的青年男女对唱，表演各种动作。烧纸人为唱歌人烧纸钱。此时整个仪式气氛热烈，尤其石珍满表现得特别开心。

20：13 施绍英表演一段舞狮子，模拟舞狮子的动作。

20：16 施绍英继续歌唱在师父带领下离开花园，看到有人在打秋千，石珍满开始打秋千。一边打秋千一边与旁人说看见了七姊妹，说七姊妹让她唱歌，众人都说，那你就唱。石珍满唱了关于打秋千的苗歌。

20：20 来到打鼓、唱歌的地方，七姊妹（七个仙女）要唱歌，施绍英仙娘侧耳沉默了片刻，突然成为七姊妹的代言人对着施德东唱起了苗歌，歌声纤细犹如女孩。众人开始鼓掌。之后，施绍英恢复自己的声调，以自己的身份也对唱了一段。

20：23 施绍英等继续行路，用歌声描述这里热闹的情景。看见有人在打鼓，施德东坐着用双手模拟敲鼓的样子，打了一段苗鼓。之后看见一群人在赌博，要烧纸人给他们打发钱财。

20：30 施绍英开始歌唱让师父们带他们回到凡间。从来时的路返回，并到土地处还马。

20：34 施绍英歌唱着谢神，并请神退去让他们睁开眼睛。同时双手从头到脚捋了三遍，叹气之后睁开双眼，仪式结束。烧纸人继续烧纸谢神。

2. 湘西大龙洞地区两河口乡“跳仙”仪式实录

仙娘所主持仪式中最为多见的便是为死者送饭，以及寻找家中祖先问询阳间情况。苗族人在信仰中崇拜祖先，认为家先（祖先）平日都会待在自家的堂屋内，保佑一家大小的平安，监管家族不受到恶鬼的侵害，当家中发生不顺利的事或有人生病，祖先都会知道原因，因此以寻找家先问询不顺利原因的仪式在湘西苗族地区非常多见，这种仪式往往以一个主家为主请来仙娘，全村老少凡家中有事或想得到家先消息的村民都会前来。本人这里

选择的实录对象之一就是以这种功能为目的的“跳仙”仪式。

时间：2012 年 2 月 13 日下午

地点：湖南湘西大龙洞地区两河口乡

执仪者：石仙娘

仪式目的：主家询问“家先”家中一年不顺利的原因。

（1）仪式前期

2012 年 2 月 13 日午饭过后，我前往大兴寨的石姓仙娘家中，此次采访并未预先约定，是采访当地巴岱雄之后经过她家临时决定碰碰运气。一进大门，就看到石仙娘坐在火塘边，才得知，一位从吉首市来的人请仙娘“问事”，仙娘要在家中为其举行仪式。这种情况在当地时有发生，以“卜问休咎”为目的的跳仙可以不请仙娘去事主家中，而是在仙娘家，但前来“问事”的人必须是其他寨的人。令我感到惊讶的是，石仙娘说她昨夜已经梦到今天有客要来，因此没有出门就等在家里，原来应验在那个“问事人”和我这个“采访者”身上。于是，大家开始帮忙准备仪式，事主一早就在吉首市里买好香烛纸钱，这是最为重要的三样东西，蜡烛要一对红色，一把香，以及三叠纸钱，仪式中所要的其他物品如大米由仙娘准备。

首先，石仙娘将家中火塘周围打扫干净，之后挂一门帘挡住火塘左方进入内室的门，将摆在屋内的桌椅板凳都擦拭一遍。之后，石仙娘进入屋中换上干净的衣服以及鞋袜，一边用青黑色苗帕缠头，一边与我们聊天。苗帕缠好后，开始设供，首先在火塘上方摆上供桌，方形小桌长宽约为一米，用斗盛满米，米中央插一百元钱，三炷香。桌子中央铺一块长条形蓝布，蓝布上覆盖方形烧纸，中间横向五叠，上方横向三叠，下方三叠，分别撒上米，米斗压住纸钱中心。另将供桌四角分别用纸钱垫衬，石仙娘所坐靠背椅四角也用纸钱垫衬。供桌下方，火塘旁边摆上一碗水一个空碗。水碗里据说盛着师父和石仙娘的灵魂。另有柑橘、面包若干，但没有摆在供桌上，而是直接放在火塘旁的地上。一切准备齐整后，石仙娘喊她的儿媳充当助手。

（2）仪式过程

2：30 石仙娘换好衣服坐在供桌左边椅子上，开始点燃纸钱，“香蜡头”（专门负责点香烧纸、祭奠的人）、仙娘的儿媳在一旁点香、纸。接着“香蜡头”从火塘引着纸钱分别在灶膛、屋门外、正屋中间各点一堆纸，并再点燃一张黄纸放入水碗中，所点纸张都必须对折成长方形。此过程在火塘中点燃的纸钱不能中断。接着在火塘旁点蜡烛一支。石仙娘戴青黑色布帕于头顶，并垂下来遮面，但此时还可以掀起布帕。接着喝水碗中的水三口并吐向火塘，用空碗盖住水碗。石仙娘点香请神，将水碗放上供桌，以香指顺时针转三圈后

插入米斗，口中似有默念。

2：40 请神开始，石仙娘坐于供桌左侧，青布帕蒙面，双脚并齐，双手从脚开始向上环绕全身至头顶，重复两次，打哈欠两次。石仙娘双脚微微抖动，一条粉红色毛巾放在腿上，双手手心向上，放在膝盖上，开始请祖师。所请祖师一共 12 位，分别为：

补抽乡的祖师；

“鬼谷”先生；

莲台山的“观音”；

高给村的“阿伯”；

补抽乡的“十哥”；

兴中村的“达巴”；

大兴寨的“丫来”；

米良乡的“丫东”；

八人村的“丫切”；

小龙村的“丫保”；

杨孟村的“孟妹”；

“待妹姑娘”。

石仙娘每喊到一个师父名字时，先描述他们所在的地方，接着告诉他们今天有钱、有米请他们来，坐于火塘边的烧纸人就会重复一遍师父的名字，并在火塘内烧纸。

2：47 石仙娘将所有师父全部请到之后，告诉师父今天请他们来干什么，要求所有师父们带她一起上天去，并为她打开看无形世界的眼睛。紧接着，歌唱声暂时停顿，双脚开始剧烈地上下跳动，并接连打哈欠。之后，石仙娘问旁边烧纸的人，看见其他人家不好的东西是否也要说出来。烧纸人回答说，都要说。

2：48 石仙娘一边上下跳动双脚，一边唱自己的行程，首先从屋内走向屋外。

2：49 石仙娘爬上一道坡，去往一个叫“尤尼尤帕”的地方，嘴里发出“七……七……”的声音，手拿毛巾左右舞动。

2：50 石仙娘走到“热容热爪”的悬崖下面，要师父为她藏魂。此时双脚停止抖动，双手对击三下，做手决。搬完手决后继续跳动双脚赶路。

2：52 石仙娘走到“大华”土地的地方，借驴借马，并称其为“爷爷”。要求烧纸人为土地爷爷烧纸，祭奠酒（当时忘了拿酒，旁边的人赶紧去厨房找，石仙娘就一直在土地爷爷这里等着，因为不给酒借不到马）。此时，石仙娘的歌唱放慢速度，口气委婉地与大华土地对话。

2：54 烧纸人说：“别忙走，看看土地爷爷屋里有什么?”此时石仙娘突然不说话了，

沉默了好久，烧纸人问："看见什么了?"石仙娘还是不说话，过了一会儿，突然开唱问："你怎么也在这里?"在土地爷爷这里看见了自己的老公（他老公还活着，魂游上来了），石仙娘先对烧纸人说："看见你爸爸了。"烧纸人说："回来的时候把他带回来。"

石仙娘又说："怎么有个小孩也坐在这里。"烧纸人："是这个寨子上的吗?"石仙娘说："不是的。"此时酒拿来了，倒在一只碗内，烧纸人将碗端起说："给你们酒。"并将酒倒向烧纸的火塘，倒完之后再烧纸。

2：55 石仙娘借到马，用动作模拟抬脚上马，并请师父带她去鬼的地方。骑上马后，石仙娘发出"嗤、嗤"声，并用毛巾打马，前进，同时双脚速度加快，口中喊着："驾！咦……嘿嘿！"（这是当地驱使牲口的方式）

2：57 石仙娘到了叫"戎机波"的地方（意为连在一起的坡）。

紧接着走到"日落月落"的地方。烧纸人给这里的鬼烧纸。

2：58 石仙娘来到了"热容热爪"之地。用歌唱描述这里的情景，包括看见了什么人，并和看见的人对话，要他们打开路，不要拦路。让烧纸人烧纸给他们。

3：01 石仙娘双脚踏地，嘴里发出"敕敕"的声音，手中挥舞毛巾，加快步伐赶路。

3：02 来到叫"化生子"的地方，石仙娘开始哭泣，用毛巾擦眼泪，并与烧纸人对话，要烧纸人给这里没长大就死去的孩子糖吃。烧纸人先烧纸，后将旺旺雪饼丢入火塘。最后孩子们让路。

3：05 石仙娘看到很多人在编"花带"的地方。烧纸人给编花带的人烧纸。

3：06 走到有参天大树的地方，请师父为她分开树和树的枝丫，让她走到一直通到鬼住的地方。

3：07 石仙娘走到一个水井旁，有"七个七身"（七个女人）看守水井。仙娘停下跺脚对烧纸人说，这里坐了一位寨子上的女人，并描述这个女人的样子。烧纸人说："是×家的××，她正生着病，你把她叫回来，不要叫她喝水。"石仙娘对这个女人歌唱，并劝慰她不要喝井水。

3：10 石仙娘继续双脚踏地赶路，过了水井来到立碑的地方。到这里仙娘对烧纸人说："过了这里就到鬼的地方，这里分了很多岔路，主家要寻什么人?"这时主家向烧纸人描述他祖父的样子、生辰、死去的时间。

3：11 石仙娘继续赶路，按他说的情况去找人。

3：12 石仙娘来到一个城门边，唱在城中的情况。

3：20 石仙娘找了主家祖父，描述他的样貌、穿着。主家说："是的。"突然，主家的人就开始哭，旁边人说："仙娘说对了，是他屋爷爷。"石仙娘转换成主家爷爷的身份，以主家爷爷的口吻对主家说出了家中的事情，并告诉他是猪的"鬼"在作怪，并要他到猪圈

中烧纸。接着石仙娘掐算了具体烧纸的时间（具体内容涉及主家隐私，故此处省略）。

3：40 石仙娘打马返回。以歌唱要求师父带她回到凡间。

3：43 石仙娘又来到水井边，叫刚才看到的寨上人回去，歌唱了一段后，石仙娘摇头对烧纸人说："她不回，救不了了。"烧纸人随即烧纸，没有回答。

3：45 到土地爷爷处还马。

3：46 石仙娘找到上去时看到的她老公的灵魂，一同返回寨上。

3：47 石仙娘感谢师父的帮忙，并遣送他们回到天上。

3：50 仪式结束。

三、"切七姊妹"与"跳仙"仪式音声

"切七姊妹"与"跳仙"是两种功能不同的仪式，但两种仪式的展演方式及仪式场域内的音声类型基本相同，执仪者不使用法器，人声是仪式音声的主体，其中包括以仙娘之口发出的声音及以双脚发出的声音。但不同仙娘在仪式中使用的唱诵曲调之间差异较大，因而笔者在涉及仪式音声的具体形态分析时，将不局限于某一仪式场域之内，而是对不同执仪个体之仪式音声的综合分析。

（一）仪式音声分类

"切七姊妹"及"跳仙"，参与人数众多，且仪式音声中人声丰富，仪式交织于各种人声之中，其中包含了仙娘与助手、问询的村民、主家之间的对话，"切七姊妹"仪式中还包括了仙娘与直接参与阴间之旅者之间的交流，以及参与者自述其看见的各种无形世界的情形。笔者将仪式音声区分为咒、说、唱诵、拟声四类。

1. 咒

（1）使用场合

"念咒"的音声形式出现在仪式最初，仙娘手端水碗，向碗中念咒语，并不断向水中吹气。

（2）音声状态

声音极其微弱，常伴有吹气声。

（3）功能意义

这一环节默念"藏身咒语"，为了将仙娘的灵魂以及参与仪式者的灵魂放入水碗隐藏起来，不使阴间鬼魂看见。其形式与内容和巴岱扎执仪时所念"藏身咒"基本相同。

2. 说

（1）使用场合

在仪式中"说"主要在仙娘—助手—参与者之间形成。"请祖师"、"送祖师"环节基

本不出现对话，“行路”是三者进行交流的主要环节。首先，仙娘在路途中遇到各种亡魂拦路，仙娘以歌唱询问亡魂有什么需要，之后转而与助手对话，告诉他此时需要祭奠酒、糖或焚烧纸钱，当助手一一照办后，亡魂才让开道路，这种情形的发生次数并不确定，仙娘与助手交流内容亦不确定。其次，助手与参与者之间对话，助手将仙娘所描述亡魂的要求转达给所有参与仪式的人，大家判断所遇亡魂是否自家祖先，如果是便按亡魂要求献上祭品，反之助手帮其向仙娘传话，让仙娘刻意寻找某些特征的人。这种对话常常并不严格限定在助手及参与者之间，有时参与者也会直接与仙娘对话，助手在旁帮腔解释。

（2）音声状态

与日常对话相同。

（3）功能意义

如果说仙娘仪式以不同类型的歌唱是人—神（鬼）之间的交流的话，仪式中的“说”则主要作为人—人交流的手段，仙娘对神（鬼）用“唱”，对人用“说”，可见“唱”与“说”从某种意义上以不同音声区分了人与神、人与人之间的不同关系。

3. 唱诵

仙娘仪式中的唱诵是其执仪的重要方式，仪式经历的请祖师、行路、送祖师等环节均以歌唱的方式展现。除此之外，唱诵在人鬼共娱的“切七姊妹”仪式中，是普通凡人与鬼魂娱乐的手段，仙娘可以转换身份代表自己或亡魂参与娱乐性歌唱，这个环节展现的是日常生活的歌唱形式。

（1）使用场合

行路时的唱诵：仙娘以巫者身份的歌唱贯穿仪式始终，其一为“请祖师”，此时仙娘代表自我用歌唱祈请祖师及各种神灵降临凡间，帮助她关闭凡人之眼，睁开能够看见阴间的另一双眼睛前往阴间。其二为“行路”，行路时的歌唱是祖师附在其身上后教授的歌唱，仙娘身份多变，有时作为巫者以唱讲述所见情景，有时代师父之口用唱与阴间灵魂交流。这部分歌唱在音调、速度、语气及情绪方面充满变化。其三为“送祖师”，歌唱方式与“请祖师”时相同。

娱乐时的唱诵：娱乐之唱出现在“切七姊妹”仪式中，特殊内容的跳仙也可能出现这部分内容，其存在的意义在于人鬼之间的交流与共娱，歌唱通常出现在仙娘行至阴间花园的环节。此时，凡人在人鬼共娱的虚拟场景中展演对唱，对“切七姊妹”仪式来说，到达阴间花园游玩是仪式最终的目的，因此也是仪式的高潮阶段。被带到阴间花园的凡人及仙娘都以当地苗歌形式对唱，可采用的音乐形态多样，如情歌、劳动歌等。

（2）音声状态

具有很强的旋律性，并会根据仪式内容的改变而变化曲调。

（3）功能意义

仙娘的行路之唱是仪式得以展现的手段，同时也作为巫神沟通的唯一方式，仙娘无论以巫者身份抑或代表祖师，歌唱都只对“神”而不对“人”，其中对祖师、亡魂又以不同音调进行区分，充分显示歌唱不仅作为仪式展现的方式，更是信仰存在的方式。人鬼共娱的歌唱植根于日常生活，其实质是在虚拟空间再现真实的生活场景，尽管人鬼存在的世界不同，人们却以现实生活存在的歌唱搭建了阴阳之间沟通的桥梁，如此无形世界就以多种形式成为现实世界的倒影。

4. 拟声

（1）跺脚声

除去由各种人嗓发出的声音，伴随仙娘执仪的还有仙娘双脚发出的拟声。

① 使用场合

执仪时，仙娘端坐在竹椅之上，双脚并拢，不断抖动踩踏地面，发出有节律的“踏踏”声，模拟骑马行路的马蹄声。这一声音通常不在“请祖师”环节发声，而出现在仪式的行路过程中。当仙娘需要加快赶路速度时，双脚踏地频率增加，其速度受到仪式内容的影响，但总能与仙娘的歌唱形成对应。通过对多场仪式的观察，笔者发现，这种由身体与地面发出的拟声，有时并不完全与“行路”的仪式行为相伴，也出现在仪式初始，作为仪式开始的标志，区别在于踏地的幅度。

② 音声状态

发出有节律的声音，速度随着仪程的变化而不同。

③ 功能意义

仙娘双脚踏地发出的声音从其在仪式中使用的场合看，至少具有两个层面的意义。其一是对“行路”状态的模拟，仙娘行路前会前往土地公公处借驴借马，这种声音模拟了马蹄发出的声响。其二作为仙娘阴阳转换的表征，只要仙娘开始抖动双脚，局内人就知道仙娘此时已处于进入幽冥世界的状态，这种表征亦出现在诸如“切七姊妹”参与仪式的普通人身上，一旦有人开始抖动双脚，观看者便会认为他们“上去了”。

（2）其他拟声

① 使用场合

拟声是指在仪式中执仪者用声音模拟某种状态时发出的声音，其中包括各种标志情绪状态的声音。在仙娘主持的仪式中，拟声分别有打哈欠、哭泣、叹息等。仙娘模拟打哈欠的声音在仪式中只出现一次，仅在仪式开始时。当点燃香与纸钱，伴随着香烟升起，仙娘便开始不断发出打哈欠的声音，这一声音一旦出现即表明仙娘将要进入“迷幻”状态。模拟情绪状态的声音出现在仙娘行路途中，声音形式因途中所“见”而不同，有时仙娘因看

到让人悲伤的情景而哭泣，如途径“化生子”之地时，看见遍地的早死孩童，仙娘便会一边唱述景象一边掩面哭泣；有时则变成鬼魂的代言，诉说内心痛苦时哭泣。除此之外，仙娘还会在仪式中发出“嗤嗤”声，表示马已走累，需要换马休息。

② 音声状态

主要为模仿动物、娱乐活动或表现情绪，如马叫声、哭泣声、敲鼓声。

③ 功能意义

拟声在仪式中具有象征性，仙娘借用各种拟声，向阳间的人描绘存在于无形世界中的事物及情感，如愤怒、悲伤等等，使人联想并产生身临其境的感觉。虽然，对于凡人而言，无形世界并不可见，然而仙娘却以模拟生活中存在的各种声音，使无形世界“缘声而现”。

（二）仪式音声形态分析

唱诵是所有仙娘“跳仙”仪式的主要展演方式，同时唱诵也是一种“神性”的体现。她们使用唱诵与鬼神对话、交往，传达其“行至何处”、“看见什么”，告诉人们死去先人的信息。仙娘执仪时的唱诵与巴岱雄仪式中的唱诵在音乐风格上较类似，音乐发展及基本腔调极具苗族音乐色彩。仙娘仪式唱诵可分为两种，一种是仙娘执仪的歌唱，另一种参与娱乐的歌唱，此处笔者将主要针对两场仪式实录中仙娘执仪时的歌唱进行分析。

1. 乐曲结构

由于仙娘特殊的传承方式，不同执仪人执仪的歌唱存在一定程度的个体差异，但其曲调作为叙述故事的手段，整体结构与叙述内容及情绪紧密结合，在此基础之上，配合叙事需要，仙娘仪式歌唱曲调形成不同的段落，每一段落通常都以乐句为基础，并对其重复或变化重复，最终连缀成整段的叙事性歌唱。
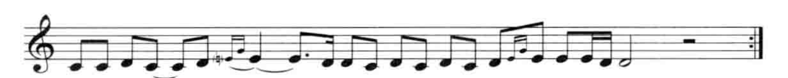
例如施绍英所执“切七姊妹”仪式，仪式整体结构为:“请祖师——行路（去程）——抵达花园游玩——行路（返程）”四个部分，以一个单乐句为基本乐句（见谱例6-1-1），这一乐句通常出现在每个相对完整的情景展现之初，故将其作为基本乐句。根据仪式中不同的情绪及内容进行变化。乐句变体1多用于“请祖师”环节中（见谱例6-1-2），乐句变体2使用于“行路”环节中。（见谱例6-1-3）。

谱例6-1-1

施姓仙娘仪式 基本乐句
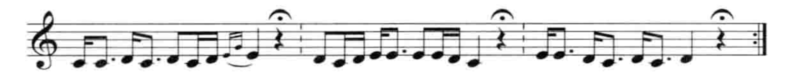
谱例 6-1-2

乐句变体1



谱例 6-1-3

乐句变体2



石姓仙娘所主持的跳仙仪式也可分为“请祖师——行路（去程）——寻找祖先——行路（返程）”四大段落，仪式唱诵的构成方式与上述施姓仙娘相同。以一个乐句为基本乐句（见谱例6-1-4），在此基础上不断重复、变化重复，以适应仪式内容的需要。（见谱例6-1-4；6-1-5）
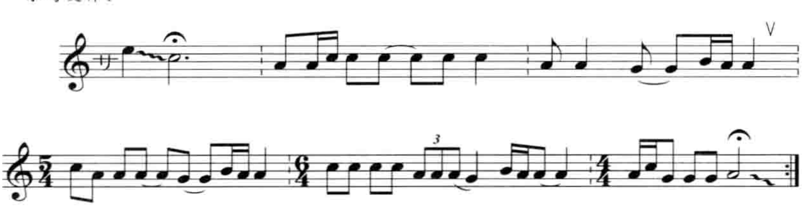
谱例 6-1-4

石娃仙娘仪式 基本乐句



谱例 6-1-5

乐句变体1



总体而言，仙娘仪式唱诵在保持基本乐句旋律骨架的基础上，根据唱词及情绪变化改变节奏、节拍，甚至乐句长短。因此，仙娘唱诵并非以固定单曲对应内容，而是用与仪式内容及情节对应的基本乐句之各种变体作为主要展现手段，这与巴岱雄仪式唱诵的构成方式非常相似。

2. 仙娘歌唱的旋法特征

仙娘仪式唱诵通常旋律起伏不大，集中在一个八度之内，以级进为主。由于其歌唱与语言及情绪紧密结合，带有很强的即兴性，因此曲调节拍自由，节奏型多变。

四、“无形世界”的显现——仙娘“跳仙”唱诵的意义

对于当地人而言，仙娘在“跳仙”中“怎么唱”、“唱什么”恰恰是仙娘身份及其仪式区别于其他执仪人及仪式的关键，笔者希望透过仙娘在仪式中“怎么唱”、“唱什么”，揭示仙娘仪式展演的种种特质，并在这种虚幻与现实之间讨论其对当地人信仰世界的意义。

（一）“跳仙”唱诵的戏剧性

萧梅曾在其《唱在巫路上——广西靖西壮族“魔仪”音声的考察与研究》中称靖西魔仪的“每个情节基本都通过歌唱来叙述”，而整条巫路“就像是一出多幕多场次的戏剧”。并以乔治·贝克《戏剧技巧》一书中“以虚构人物的表演，通过感情的渠道，使场内普通观众发生兴趣，这就叫做戏剧性”这一界定为标准，探讨靖西魔仪展演的戏剧性，并认为靖西魔仪更像是“一人多角、能够进出于不同时间、场景、人物、故事的叙事代言结合体的说唱”。萧梅所描述的靖西魔仪展演的情形与仙娘之仪式展演极为相似，仙娘在“跳仙”仪式中的歌唱时而“自叙”，时而“代言”，时而又转变为“问答”，整个仪式也如同是以歌唱完成的一场“戏剧”展演。事实上，此类仪式展演特征普遍存在于各种同类“女巫”所执仪式中，但如将其置于湘西苗族信仰世界中，这种戏剧性则成为区别于其他执仪人的重要表现之一。故笔者此处讨论仙娘仪式展演戏剧性的重要目的在于展现仙娘仪式展演的特征，并通过这一展演特征延伸探讨其仪式歌唱的内容及文化意义，为后文对三类执仪人的比较提供线索。

“跳仙”仪式程序大致相同，遵循“请祖师——行路——抵达目的地——返回——送祖师”的仪式程序。仪式初始，仙娘以情绪平和的音调召唤其“祖师”来到凡间，帮助其完成仪式，当祖师全部被召唤到场之后，仙娘则开始不断打哈欠，以示其意识状态的转换，这种特殊的意识状态则是当地人所说的“朦胧”。之后仙娘的魂魄跟随祖师前往天上，双脚开始剧烈跳动，由此展开了一段通往无形世界的旅程。

行路过程中仙娘有时以“自叙”的口吻描述在天上看到的各种景观，有时以询问的方式与遇见的鬼魂以及凡间的助手对话，同时还发出各种拟声以展现某种情绪及状态。如施绍英在“切七姑娘”仪式中来到“坏良心人死的地方”唱道：“我来到那些坏良心人死的地方啊，那些坏良心的人都挤在这里。她们把婆婆推下河啊，他们不给父母饭吃，他们不孝敬父母啊，他们不管小孩，他们挤在桥的这边，他们过不得桥去，他们挤在桥的这边，他们不让开道路。”接着，仙娘连续“呸！呸！呸！”三声，表达对这些人的看不起和厌恶，并同时重重地跺几下脚。而石仙娘在经过“化生子”之地时，则先长叹一口气，十分悲伤地唱道：“来到了化生子的地方，这些孩子年纪这样小，他们光着身子趴在这里，用手扯着草根来吃，他们

趴在路的中央，他们哭着不愿意离开。”然后则转而对“化生子”之地的孩子唱：“你们这些可怜的孩子，你们打开路上让我走；你们不要来麻烦我们，你们把路让开两边。”然后开始哭泣，哭得十分伤心，并边哭边唱：“你们得了吃喝赶快走，你们在这我心里好难受。”接着向师父唱：“师父啊，你招呼马不要踩到他们，你招呼驴不要踏到他们。”

到达目的地后，不同类型的“跳仙”仪式展演方式区别较大。“卜问休咎”及“为亡人送饭”类的跳仙展演与前期“行路”时的展演方式大致相同。“切七姑娘”则更加具有戏剧性。这个部分中，仙娘带领着一同前往阴间花园的凡人共同完成各种形式的表演，仙娘此时的歌唱则转变为带有娱乐性质的对唱，身体也进行各种拟态表演。还是以施绍英所执“切七姑娘”仪式为例，进入花园之后，仙娘与七姐妹用韶唔①唱道：“一边坐在一边山，一边坐在一边水，你们就像龙女一样美，你们比龙女还漂亮。”虽然唱时仙娘依旧双眼紧闭，但脸上洋溢出羞涩。围坐在一边观看的人附和着说：“不要害羞，好好唱啊。”与仙娘一同前往花园的参议者石珍满说：“他们要我唱歌。”众人回答：“要你唱你就唱。”石珍满便唱道：“我们来到花园里，这里的花只能看，这里的话不能折，坐在这里就不想走哦！”众人说：“唱得好！”随着娱乐场地的变换，仙娘除歌唱外还进行各种拟态表演。在“汉人舞狮子”的地方，仙娘模拟舞狮子的形体，双手举起，上身忽高忽低，口中念着“咚咚咚，咚咚咚”的锣鼓点。在打秋千的场地，仙娘则模拟摇晃秋千的形态，并不断发出“喔！喔！”的欢呼声。

由上述内容可见仙娘在“跳仙”仪式中凭借一人之口展现及模拟出一幅幅无形世界之图景，这种仪式展演的独特方式与巴岱雄、巴岱扎仪式展演形成了鲜明的对比。巴岱雄与仙娘所执仪式音声虽然从表面看上去都是在较为单纯的人声诵唱之下延展、进行，但仔细体察，仙娘展演的“戏剧性”则是巴岱雄仪式所不具有的。而有专门“傩戏”表演的巴岱扎仪式，其表演方式则已具备了戏剧的规模，亦与仙娘一人的“戏剧性”展演不同。至于三类执仪人各自不同的仪式展演及仪式音声究竟形成何种关系，笔者将另拟章节进行阐述。

（二）唱出来的“无形世界”

仙娘以其生动的“戏剧性”歌唱在仪式中营造了一个“真实”的“无形世界”。因此，仙娘的歌唱成为无形世界得以显现的方式，而展现这样一个深入湘西苗族人内心的无形世界也成为仙娘仪式的核心。那么这个被仙娘描述亦被当地人认可的“无形世界”究竟包含了何种景观？

1. 一条通往“无形世界”的“路”

“路”作为“跳仙”仪式的核心，在仙娘摆放于供桌之上的方形草纸（当地祭奠时

---

① 韶唔为苗歌中的一类，是一种抒情性的歌腔。

的烧纸）图形中已有所体现。通常，仙娘供桌之上要用当地的烧纸叠放出各种图形，有些呈十字形，有些呈米字形，也有呈一字形，虽然图形各异但其代表的意义都是“路”。这条路是通向无形世界的关键，而仙娘整个仪式则被这条路所贯穿。表6-1-1为两种不同目的“跳仙”仪式的程序排列。

表6-1-1

程序 仪式	“切七姊妹”仪式	“跳仙”仪式	备注
仪式目的	娱乐	问讯	
仪式准备	为祖师、灶神、把门将军烧纸；安置香桌；准备供品；念咒藏魂	为祖师、灶神、把门将军烧纸；安置香桌；准备供品；念咒藏魂	
仪式过程：（1）请祖师	用歌唱请祖师	用歌唱请祖师	共同的祖师为：“观音”、“鬼谷先生”、“七姊妹”
（2）行路	①本寨出发 ②猪牛死的地方 ③到达土地居所 ④坡连坡的地方 ⑤日落月落地 ⑥悬崖处 ⑦化生子 ⑧桥边，坏良心人死的地方	①本寨出发 ②大华土地居所 ③坡连坡的地方 ④日落月落地 ⑤“热容热爪”地 ⑥化生子 ⑦许多树连着的地方 ⑧桥边 ⑨立碑的地方	
（3）到达目的地	花园	死去人生活的地方	
（4）回程	沿着来时的路	沿着来时的路	
（5）谢师	感谢自己祖师，并送他们回到天上	感谢自己祖师，并送他们回到天上	

通过这一简单的对比，不难看出要达成“跳仙”仪式的目的便要行走一条途经许多虚拟场域的“路”。尽管不同仙娘所执仪式行走的“路”不尽相同，但有些地方则是大多数仙娘的必经之路。上表中仙娘都从仪式发生的村寨出发，途中都经过了被称为“土地居住的地方”、“日落月落地”、“坡连坡的地方”、“化生子”、“桥边”的地方。这些共同的地名在不同仙娘的歌唱中被赋予了相似的景致及相似的故事。

“土地居住处”生活着被称为“公公”的土地神，他们居住的小屋是离开凡间的第一站，据称在村寨的尽头，专管这一村寨。这里养着各种颜色、膘肥体壮的牲畜，仙娘在土地公公门前歌唱，祈求土地借出最强壮的马匹做仙娘的坐骑。

“坡连坡的地方”紧接着“日落月落地”，在这里有无数山坡相连，越爬越高，上到坡顶回头看得到村寨和凡人，这里有许多人的生魂徘徊着，他们都是生病或操心过度人的魂魄。仙娘在这里休息，劝慰那些游荡的生魂赶紧回到家中。

"日落月落地"在天边，太阳、月亮都落在这里，在这里可以看见村寨中的瘟疫和火灾。

名叫"化生子"的地方无比荒凉，地上只有枯黄的草，但这里聚集了没有长大成人便死去的孩童们的灵魂，没有衣服穿，没有食物吃，他们聚集在仙娘身边要吃的，抱住仙娘的腿哀嚎。如果没有食物给他们，他们便不让仙娘赶路。

"桥边"也被称为"奈何桥"，桥下是滔滔洪水，这里有无数生魂与亡魂徘徊，桥分两头，接近阳界的这一边聚集着有愿没还和病人的生魂，桥的另一边是生前"坏良心"人的亡魂以及通向祖先居住的岔路，普通人的生魂一旦通过桥走到另一边，就再也无法回去，要径直前往天上。

2. "阴间花园"与"祖先居所"

以"桥"为拐点，不同目的的"跳仙"仪式开始转向不同的目的地。以娱乐为目的的"切七姑娘"不穿越奈何桥而是前往阴间花园。来到这里的目的是与祖先、神同乐，而仙娘表述的花园充满了欢乐与浪漫。那里是一片辽阔的地方，犹如生活中娱乐的场所，栽着秋千架，摆放着苗鼓，四处开满了白色的花朵。长相俊美的青年男女之灵魂聚集在这里等待凡人加入其中。他们之间的交往似乎并没有任何障碍，并且与现实生活中青年男女的娱乐方式颇为接近。仙娘也会加入其中一起娱乐，他们在一起对歌、荡秋千、打苗鼓、舞狮子，甚至打牌赌博。

而另一类"跳仙"则需要通过奈何桥，前往祖先居住的地方，每一个岔路都通往一个地方，这些不同的地方按照亡魂生时的特征聚拢他们，有钱人、穷人、年轻人、爱好赌博的人、凶死的人等等，按"鬼以类聚"的原则各居其所。

无论是跳仙仪式中的"路"或最终抵达的目的地，都是对无形世界的描述，但在对于湘西苗族人而言，无形世界的样子以及那里发生的任何事和遭遇的任何人都与有形世界充满联系，并对生活在有形世界的人们发生作用。当地人生活的有形世界与仙娘歌唱中的无形世界共同形塑了人们心目中"世界的样子"与"人的位置"①。

（三）无形世界与有形世界之间

1. 被建构的无形世界

在歌声里，仙娘展现的是一个与当地人生活息息相关的无形世界，这个世界里的任何"人"、"事"、"物"都与有形世界充满联系。

（1）无形世界中的多元文化

从仪式中出现的各种景观来看，湘西苗族人的无形世界中多元文化并存。一位仙娘可

---

① "世界的样子"、"人的位置"借用吴乔：《宇宙观与生活世界——花腰傣的亲属制度、信仰体系和口头传承》一文中第四章标题"迎生送死——世界的样子和人的位置"。

能同时拥有多位师父，其中可以包括家先、陌生的亡魂、汉族“神”；无形世界里同时聚集着苗族、汉族的男女老少，他们保持各自民族的生活习惯。

而笔者简要归纳出的湘西苗族人无形世界的图示（见图6-1-1）中也可以清晰地看到他文化的影响。

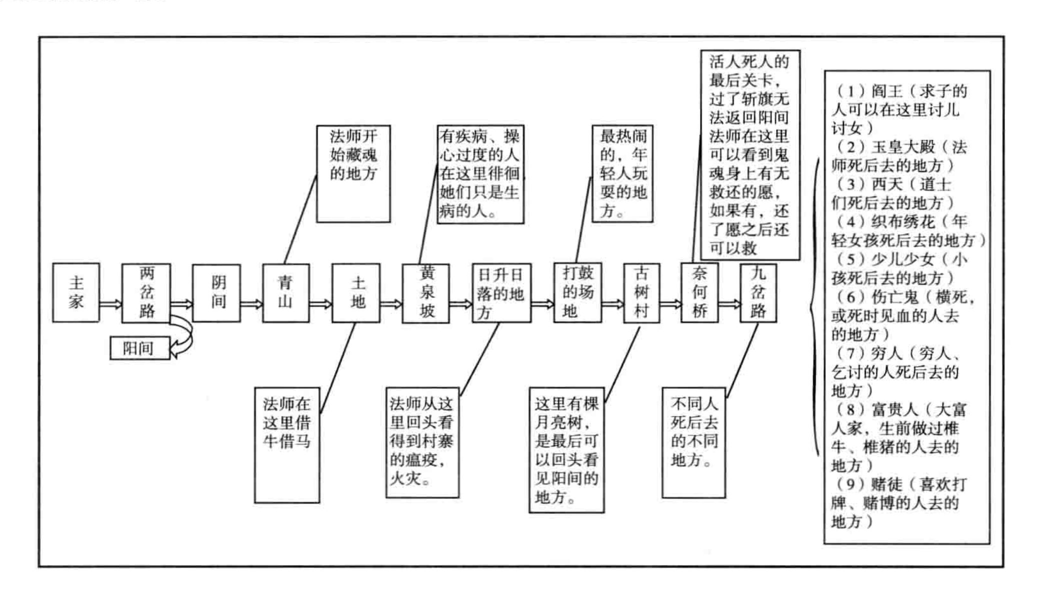


图6-1-1

图示中经过九岔路口之后是不同人死后去的地方，其中有三个地点分别为“阎王”、“玉皇大殿”、“西天”，这三个地点的名称很显然分别来自佛教、道教。此处，笔者忽略这些名称在其原生信仰中的意义，而只将其作为他者信仰融入苗族信仰的佐证。

值得关注的是苗族人对这三个地点的解释：阎王之地是聚集等待投胎转世孩童的地方；玉皇大殿是巴岱扎死后的居所；西天是道士死后去的地方。对这些概念的解释显然是苗族人自己的“创造”，但此“创造”背后却另有一番意味。我曾专门采访过巴岱，询问他们对“西天”的理解，他们告诉我：“西天就是极乐世界，西天和祖先去的天上不同，可能更好一些。”而另一些普通乡民对“西天”的理解更是五花八门，但他们都知道“西天”和道士有关，因为有的人家请道士来超度亡魂的时候就说是送到西天去了。

很明显，大多数湘西苗族人并不了解“西天”原本具有的意义，之所以仙娘将其纳入无形世界，重要的原因是生活里出现了道士，道士声称人死后的灵魂通过超度可以前往“西天”，“西天”是没有痛苦的极乐世界。① 出于对死后美好世界的向往，或更复杂的文化原因，许多苗族家庭开始请道士执行丧礼。然而，颇有意味的是，多数湘西苗族人还是

---

① 上述观点是笔者采访花垣县麻栗场村道士时，当地道班成员的解释。

选择巴岱雄执行丧礼，请道士执行超度仪式的家庭，也会在仪式结束后，再请巴岱雄把死者灵魂从“西天”召回祖先居所去。可见，道士带来的信仰体系还没能完全融入当地人的信仰中，至少还没有成为公共信仰，但这正说明，仙娘展现的无形世界所具有的包容性与变动性。

（2）无形世界中的生活景观

除上述多元文化外，仙娘行路过程同时展现当地人的传统与现代生活，打秋千的妇女、编花带的女孩等等，这些在今天已很难看到的生活场景统统出现在无形世界中。麻勇斌也曾在著作中谈到仙娘仪式所呈现的景观是传统生活的反映，“透过这些谜团似的情节和它的逻辑关系，我触摸到了神游之旅经过的那片‘挂心崽’云集的林子（化生子之地），蕴含的内容：那是缺医少药、贫穷饥饿、营养不良、意外失踪等无法抗拒的天灾人祸，造成儿童多生多死的一种悲惨，在人们心灵里蚀出的看似封闭其实敞着的永久性空洞。”① 然而，如果哪位较“前卫”的仙娘在仪式中展现了现代生活，比如开上小汽车，或者看见鬼魂使用现代化产品，参议者绝不会对这位仙娘表示非议，相反还显得很兴奋。当参议者听到歌声传达的这些场景时都会在旁认同地点头，在他们心目中仙娘所唱的一切，既与真实生活的过去与现在如出一辙，又是生活的延续，无形世界如同岩相一般沉积了不同时代的生活景观，成为历史的共时展现。

2. 无形世界对有形世界的影响与诠释

无形世界不仅是对现实生活的反映，亦同时反过来影响与规范日常生活，成为日常生活的解释。

（1）教化与道德规范

仪式中，仙娘遇到只知道赌钱好吃懒做的赌徒时会被挡住要钱，仙娘一边吩咐助手给他们钱一边对鬼魂进行“教育”：“你们这些打牌的人啊，聚在这里不肯走，农闲你们聚在这里，农忙你们也聚在这里，稻子黄了没有人收，人不能如此好吃懒做，赌钱的人都是败家的人啊，今天我送钱、送酒给你们，你们打开路让我走。”麻勇斌收录的“跳仙”神辞中也有对这一场景的描述：“赌钱玩耍要分时间季节，闲日闲季玩意打点消遣，到该忙的日子还是得忙。不会收心的人必定家垮，打牌自古不见几家久富，赌徒的日子终是家破败……哪个一说到干活怕累死，天天只想酣睡懒眠在床，等人家煮熟就伸手抬吃。兄弟啊，少了粮食人就不值价了……”② 这些话与其说是对鬼魂的劝说不如说是对活人的规训，通过这样的方式，仙娘以对无形世界之鬼魂的教育完成了人生道理的诠释。类似的道德规范及教化在仙娘仪式过程中比比皆是，通常当地人对这个环节表现出极大的关注，参与仪

① 麻勇斌：《阐释迷途——黔湘交界地苗族神性妇女研究》，贵州人民出版社 2006 年版，第 227 页。

② 麻勇斌：《阐释迷途——黔湘交界地苗族神性妇女研究》，贵州人民出版社 2006 年版，第 78 页。

式的每个人都在仪式进行当中受到一次关于“处世之道”的强化教育。

有趣的是，如果一个游手好闲的年轻人被家中长者以此番话语教育一番，收到的效果可能远不如旁听仙娘“骂鬼”好，一位村民告诉我：“仙娘说的是死了以后的事情，你想一个人干的事，活着的时候被人骂，死了还要被骂，整天堵在路上讨钱还赌债，真是丑人啊。”① 可见，仙娘展现的无形世界能够对生活世界中人们的行为产生重要的影响，甚至比起生活中的道德说教更具效力。

（2）对生命及因果的诠释

除道德教化之外，仙娘还通过歌唱向当地人诠释生命轮回与因果循环。每当仙娘行至名为“化生子”的地方，情绪总是分外低落，甚至还会掩面哭泣，这里是没有长大成人的孩童鬼魂聚集的地方。这一环节描述的情景对于局外人来说“匪夷所思”，一群饥饿的孩子，光着身子聚拢而来，他们纠缠仙娘哭号着不肯离去。行至此处仙娘的情绪也显得矛盾重重，既痛心、同情又急于摆脱。当地人告诉笔者：“那些个没有长成的娃儿，都是不好的东西变了投胎来害大人的，也是这家大人以前做了什么错事，招了这些东西来，债讨清就走了，都是讨债鬼，不召他们。”无独有偶，在与乡民闲谈中，有位老乡讲述的故事恰印证了这种说法，故事大概是这样的：有位老头养了一个儿子，突然死了。老人家日思夜想，整天以泪洗面，实在不行央求仙娘帮他看看儿子。仙娘不允，告诉老头没长成人就死了，不要牵挂了。可老人再三央求，仙娘终于答应，将他引向天界，但告诫老头先躲在一边，不要做声，仙娘找个幻影替他，让他看看。到了天界，仙娘找来小孩，小孩一见父亲的幻影，扑上来就掐，嘴里说着：“我原是你家仇人，来讨了债便走，你还寻上门来。”老人吓得一身透汗，返回之后再也不思念孩子了。

这是当地人关于因果循环的独特观念，早死的小孩并非生活中的偶然，而是种下恶因的恶果，同时投胎做人并非因果轮回的过程，而是对过往积怨报复性的延伸。对于阳世的父母，既然债务已偿就应高高兴兴地让他们离开，不必牵挂、思念。

3. 无形世界与有形世界之间——被隐喻的宇宙层次

吴乔在其《宇宙观与生活世界——花腰傣的亲属制度、信仰体系和口头传承》一文中提及，尽管花腰傣人的世界有上、中、下三层，但实际上花腰傣本民族传统的世界只有人界和上界两层，而地下小人国的观念来自其他民族的文化。其原因在于，所谓下界只出现在神话故事之中，现实生活中的一切仪式都与之无关②。这与仙娘歌声中隐喻的湘西苗族人观念中的宇宙层次颇为相似，虽然现今许多苗族人都借用汉语“阴间”一词表述人死后

① 丑人在当地方言中的意思为丢人。

② 吴乔：《宇宙观与生活世界——花腰傣的亲属制度、信仰体系和口头传承》，中国社会科学出版社2011年版。

的世界，但苗族人概念中的“阴间”与汉族人所称的“阴间”截然不同。

一方面，仙娘执仪是一个“飞升”的过程，这从仙娘召唤祖师前来协助其行路的唱词中可见一斑。“今天要到你们的地方，今天要去鬼的地方，师父帮我抬上来，要带徒弟一起走。每个师父都要来，每个人都要带上去。每个师父都要请，让我们都要飞上去。”[①] 在“切七姑娘”仪式中，如果哪位凡人不能在仙娘的带领之下顺利进入无形世界，则被认为“身子太重”以至于“带不上去”。另一方面，通过歌唱行走的路途呈现出不断向远、向上的空间转换。仙娘从寨上出发，行走“坡连坡的地方”，是向高处爬升的过程，之后到达“日落月落地”是凡人目力所不能及的最远方。仙娘在此处向下望去，见到凡人村寨及笼罩于村寨之上的福祸。

从上述这些关于“阴间”的表述，可以看出湘西苗族人的阴间在天界，苗族人认为人死后便去天上，而居住于地下的是另一种类似于人形但身材矮小的生物，不与人的生活发生交汇。这恰与汉族人死后去地府的观念形成对照，被湘西苗族人称为“阴间”的无形世界，并非佛教、道教所刻画的“阴曹地府”，“阴间”这一概念显然是外来文化对其影响的结果。因此，在湘西苗族人的观念中，世界虽然亦有上、中、下三层，但真正与人发生关系的只有人界、天界两层，不论祖先、“神”或鬼都共同居住在天界。

由此可见，湘西苗族人的有形世界作为一个日常的、非抽象并触手可及的世界，与看不见、摸不着的无形世界之间的关系如同事物的阴阳两面，它们之间紧密相连不可分割。仙娘作为有能力穿越于两界的特殊“媒介”，要以歌唱向人们传达无形世界的消息，询问灵魂的诉求以更好地解决现实生活中的种种问题，以使活着的人与死去的人共享平顺的生活。也许这正是“活着的人之安宁，是需要另一个世界的神魂人鬼共同的安宁来保障。因此，他们对于彼岸的态度，不是出离现世的拯救和超越，而是需要打探‘天外’的消息，与无形的‘阴间’协商沟通，并通过‘仪式’行为，向着‘此在’，将未知的混沌转化为已知的秩序”[②]。对于当地人而言，两个世界的差异在于它们显现的方式，前者是现实而具体的自显环境，后者看不见、摸不着，需要借助仙娘的歌唱使其显现，而仙娘神性的根本亦是这些歌唱，是神灵赋予了她们歌唱的能力，如果她们不唱歌，她们不过是个普通人，如果她们不唱歌，无形世界便无法“化隐为显”。

（魏育鲲）

① 施绍英主持“切七姑娘”仪式的唱词，由施德胜翻译。

② 萧梅：《“巫乐”的比较：天人之“路”》，《民族艺术》2012 年第 3 期。

第二节　巴哼瑶人“医鬼”仪式

一、 研究背景：城卡屯巴哼人及其信仰和仪式

（一）城卡屯的巴哼人

巴哼人［paŋ̊ŋ^{35}］，又被称为“花瑶”、“红瑶”、“七姓瑶”或“八姓瑶”等，“巴哼”［paŋ̊ŋ^{35}］是其自称。

当前，国内巴哼人的总人口约为4.8万左右。我国境内的巴哼人主要分布于广西壮族自治区的融水苗族自治县、三江侗族自治县、融安县、龙胜各族自治县、临桂县等15个县。其人口最多的一个县是广西融水苗族自治县，大约有1.2万人。①

城卡屯隶属于广西壮族自治区柳州市融水苗族自治县白云乡林城村，在此居住的均为巴哼人“探秋”支系。全寨共156户，人口665人。

（二）巴哼人的信仰体系

通过田野调查和对巴哼人仪式行为所针对不同对象的研究，可以将巴哼人的崇拜物分为两大类别，即天地龙神和逝者灵魂。

天地龙神，主要是对天和地的崇拜，“龙神”被隐喻为天神、地神和沟通天地之神，是天与地被人格化之后的象征。“龙”［jhõ^{33}］在巴哼语里的发音同表达“彩虹”这个概念的发音是相同的，故“彩虹”［jhõ^{33}］被隐喻为天地沟通之桥，也是沟通天地的龙神。因此，“天龙”、“地龙”、“虹龙”就组成了整个世界的体系，即天、地、天与地之间的相通。

巴哼人建新家立木竹楼的主体支柱时都要邀请鬼师告慰和赶走一些地下的鬼神，这些鬼神被称为地下的“阿阄”［a ʨiə^{33}］，巴哼人认为此类鬼神就是地下的龙神。另外，还有一些家庭在希望生孩子或生男孩子的时候也会请鬼师进行作法，向天神祈求得子，巴哼人把此类天神也称为“阿阄”［a ʨiə^{33}］，即天上的龙神。由此可推知：

“阿阄” = 天神阿阄 = 地神阿阄

‖

天上龙神 = 地下龙神 = 龙 = 虹 = 桥

---

① 毛宗武、李云兵：《巴哼语研究》，上海远东出版社1997年版。

“桥”在这里被理解为大地上一切生命的给养和命脉，也可理解为天地对生命滋养的脉络，同时也是天地赋予一切生与死的灵魂的生命线。在考察的过程中，但凡与鬼师探讨替人治病的仪式之时，都会涉及这样一个“桥”的概念。所以，“桥”在巴哼文化信仰中的概念与“阿阉”应是等同的，它是对“阿阉”的一种现世化的比喻和形容。

巴哼语中所表达崇拜物最多的词除了上述的“阿阉”之外就是“鬼”［kwi^{35}］，巴哼文化中“鬼”［kwi^{35}］的概念同汉文化中“妖魔鬼怪”有一定的区别，“鬼”［kwi^{35}］就主要是指逝者的灵魂。

逝者灵魂，是所有死者的灵魂，其中包含对祖灵的崇拜和对恶鬼的敬畏。这两类崇拜物的分类主要是依靠逝者死亡的空间加以区别，一类是正常死亡在家屋里的人，被称为“伯鬼”［pɤ^{53} kwi^{35}］，即逝世祖先的灵魂；另一类是死在家屋外面的人，算是非正常死亡，也被称为孤魂野鬼，被称为“鬼丧”［kwi^{35} sɑŋ^{55}］，是一种可以作祟人的恶鬼，即意外死亡者的灵魂。

“伯鬼”［pɤ^{53} kwi^{35}］是逝世祖先灵魂的统称，一般被置放在家屋内有火塘房间的木壁上。巴哼人认为，“伯鬼”是他们每个家庭或家族的前辈，是可以依照一定的亲属传承关系被认识的，因此这类祖灵是可知且安全的，“伯鬼”是代表了一种固定不变的、不灵活的、稳定的状态，是安全和稳定的象征。

“鬼丧”［kwi^{35} sɑŋ^{55}］是意外死去的灵魂，因为没有办法跨过近似汉文化观念中的“奈何桥”而无法转世的孤魂野鬼。当地人认为，“鬼丧”是死在家屋外面的，他们的灵魂是没有寄托的，如果不能得到及时的巫术帮助就会成为孤魂野鬼，这些野鬼会跨越时空缠上活着的人，一旦进了家屋，就需要鬼师作法来驱赶或杀死他们。巴哼人认为，“鬼丧”和外人一样，是不能从亲属传承关系中找到的、是不熟悉的，因此这类恶灵是不可知且危险的。所以，“鬼丧”代表了一种乱窜的、游移不定的、混乱的状态，是危险和混乱的象征。

巴哼人对“伯鬼”和“鬼丧”所属特性的理解，也在实际生活中得到了反映，据当地人和鬼师的描述，一个巴哼人若是得了病或者遇到倒霉的事情，一定是其在寨外接触了什么不干净的东西。因此，巴哼人对现世生活世界的认识，正符合了其对“伯鬼”与“鬼丧”所代表的象征意义的理解。巴哼人的现实世界同信仰世界紧密地结合在了一起，并通过象征意义同构成了一个信仰体系。即：

空间　　崇拜　　　　　　　　　　象征　　　　　　时间

屋内——伯鬼：封固、不灵活→稳定且安全══留在过去

寨外——鬼丧：乱窜、游动的→混乱且危险══前往未来

另外，还有一个被巴哼人喻为“寨神”的石堆神崇拜物，其巴哼语为“伯磂神”［pɤ^{53}ɬiu^{33} səŋ̊^{35}］。绝大多数巴哼人认为“伯磂神”是一个人性化的神祇。但通过田野访谈查明，“伯磂神”并不是一个具体的、人性化的寨神，而是一个供该寨各姓氏的“伯鬼”在年节期间或村子需要祈福消灾的时候聚会的场所，有些类似于现在的会议厅或者侗族的鼓楼。多数情况下，每年的农历大年三十下午该寨各家各姓的男性主人都要前往“伯磂神”处参加一个名为“麻鬼衿”的仪式，该仪式旨在邀请各姓的“伯鬼”和活着的人一起吃喝娱乐，并祈求明年风调雨顺。

根据访谈，巴哼人寨中如果有了问题，就会请负责“伯磂神”管理的鬼师到“伯磂神”所在处进行巫术仪式，请各姓氏“最大的那个伯鬼”们一起来禳灾祈福。寨中实际上是一个“伯鬼”和“鬼丧”拉锯的地带，这使得寨中成为一个在信仰世界中充满不安和冲突的地带。从情感上理解，不安和冲突会带来一定程度的焦虑，所以“伯嫺伯鬼”会在巴哼人的年节期间被周期性的请出，以从情感上消除一定的焦虑感。

空间　　崇拜　　　　　　　　　象征　　　　　时间

屋内——伯鬼：封固、不灵活→稳定且安全══留在过去

寨中——伯嫺 伯鬼：周期的→ 冲突且焦虑══处理当前

寨外——鬼丧：乱窜、游动的→混乱且危险══前往未来

巴哼文化通过对“灵魂”崇拜，以及其所处环境的时间与空间的理解，将崇拜物与时空观加以寓意，形成了一套在象征意义上时空寓意相同且有序、称为“时空同意有其序”的信仰观念体系。在该体系中，屋内和过去象征着稳定与安全，寨中和当前象征着冲突与焦虑，寨外和未来则象征着混乱与危险。

（三）巴哼文化的仪式体系

“伊鬼”［i^{55} kwi^{35}］是对应于巴哼人信仰体系的一套仪式体系，“依鬼”［i^{55} kwi^{35}］巫术系统是“伊鬼”［i^{55} kwi^{35}］仪式体系范畴中的一个环节。

“伊”［i^{55}］在巴哼语中的含意较多，如“做（事、工）”、“唱（歌）”、“打（同年）”、“去（吹芦笙）”、“玩（耍）”。“伊”［i^{55}］专用于指由一连串具体动作构成、可断断续续完成的行为。相当于汉语概念中的“去做（工作、娱乐、活动）”，因此一系列应对于鬼神的执仪行为就被称为了“伊鬼”［i^{55} kwi^{35}］。“伊鬼”［i^{55} kwi^{35}］作为动词，表示具体执仪行为；而作为名词则指巴哼文化的仪式体系。同时“伊鬼”［i^{55} kwi^{35}］也有广义与狭义之分，其除了指巴哼文化的仪式体系之外，还指针对占卜和禳解“鬼丧”的巫术系统，及具体禳解、驱除“鬼丧”的巫术仪式。由于内涵和针对对象不同，根据田野调查理

解，将相对于巴哼文化仪式体系范围较为狭窄的、旨在对“鬼丧”进行占卜和禳解的巫术系统译为汉语“依鬼”，而将具体的禳解巫术翻译为汉语“医鬼”。

巴哼文化的仪式体系分为两大类。一类是针对天地龙神崇拜而展开，呈现“天地同一生万物”观念的仪式体系；第二类是对应逝者灵魂而展开，呈现“时空同意有其序”观念的仪式体系。针对天地龙神的仪式，主要有为了求子而进行的“拨阉”仪式，为了保佑新房建立顺畅而进行的“炮彬”仪式等。对应逝者灵魂的仪式，分别有两个不同的类别，即针对告慰与祭祀“伯鬼”的“活伯鬼”［xwo^{35} pɤ^{53} kwi^{35}］仪式体系和针对占卜与禳解“鬼丧”的“依鬼”［i^{55} kwi^{35}］巫术系统。两类仪式各有其声音特点。（见表6-2-1）

表6-2-1　巴哼文化的仪式体系（吴云龙　整理）

<table>
<tr><th colspan="5">局内人的认知</th><th>局外人的感知</th></tr>
<tr><th colspan="3">仪式类型及其名称</th><th>仪式作用和目的</th><th>仪式对象</th><th>仪式声音知觉特征</th></tr>
<tr><td rowspan="9">伊鬼</td><td rowspan="3">天地架桥仪式体系</td><td>拨阉</td><td>为了求子</td><td rowspan="3">天地龙神</td><td rowspan="3">鬼师执仪过程中所念咒语没有音乐旋律倾向，都是以默念或者小声念动咒语为主</td></tr>
<tr><td>炮彬</td><td>保佑新房建立顺利</td></tr>
<tr><td>其他</td><td></td></tr>
<tr><td rowspan="4">活伯鬼祭祀祖灵仪式体系</td><td>麻鬼衿</td><td>年节期间在家屋和寨中的祭祖行为，以祈福</td><td rowspan="4">逝者灵魂中的“伯鬼”
在屋内正常死亡</td><td rowspan="4">鬼师执仪过程中所念咒语有明显的音乐旋律倾向，且各个周期仪式所念咒语的音乐曲式结构各有差异，但也相互关联形成一种曲式的多种变奏
与伊鬼的曲式结构有较大区别</td></tr>
<tr><td>伲鬼椤</td><td>异姓结婚时将新娘的灵魂归给新郎家祖先看管</td></tr>
<tr><td>送盎</td><td>送丧的时候告慰逝去的灵魂和祖先灵魂，以保佑逝者灵魂</td></tr>
<tr><td>其他</td><td></td></tr>
<tr><td rowspan="2">依鬼禳解巫术仪式体系</td><td>卜鬼</td><td>查明疾病和灾祸原因</td><td rowspan="2">逝者灵魂中的“鬼丧”
在屋外非正常死亡</td><td rowspan="2">鬼师执仪过程中所念咒语有明显的音乐旋律倾向，卜鬼和医鬼巫术所念咒语音乐曲式结构一样，强弱、节奏不同
与活伯鬼的曲式结构有差异</td></tr>
<tr><td>医鬼</td><td>一种治疗与补救方法</td></tr>
</table>

由于巫术指的是人们用来控制超自然力的技法。① 因此“依鬼”巫术系统中的一对仪式可被理解为巫术行为。在鬼师执仪期间，局外人可明显感知到有音乐旋律倾向的念咒，这组巫术的音乐旋律在结构上是完全一致的，并且与“活伯鬼”仪式中念咒的音乐旋律结构有较大的差异。执仪鬼师则认为，在“卜鬼”念咒的时候，念咒的力度较弱，“唱的时候要软一些”，即旋律的节奏感不强、唱念的力度不强。而“医鬼”巫术则需执仪者在念

① 周大鸣、秦红增：《文化人类学概论》，中山大学出版社2009年版。

咒的时候表现出极强的力度，即节奏感强、唱念的力度很强。

二、巫术之声："卜鬼"与"医鬼"仪式的意义

（一）"依鬼"巫术系统

巫术仪式是构成巴哼文化仪式体系的一个部分。由于宗教现象可以自然而然地分为两个基本范畴：信仰和仪式。① 所以，巴哼文化仪式体系的确立，必然有与其相应的信仰体系，仪式的过程也会对信仰世界进行一种展示。

"依鬼"［i^{55} kwi^{35}］是指由一对被巴哼语称之为"卜鬼"［phu^{53} kwi^{35}］和"医鬼"［i^{55} kwi^{35}］的巫术共同构成的仪式系统。

"卜鬼"［phu^{53} kwi^{35}］巫术是通过运用超自然力对人、家户或寨子进行占卜，以判定是否受到"鬼丧"作祟，以及受到了何种"鬼丧"作祟的仪式。"医鬼"［i^{55} kwi^{35}］巫术是通过控制超自然力在人、家户和寨子被判定确实受到"鬼丧"作祟，并知道是何种"鬼丧"作祟后，对该类"鬼丧"进行驱除乃至杀死的一种仪式。该巫术的执行必须是在"卜鬼"巫术占得有"鬼丧"的前提下进行，若是没有"鬼丧"作祟则不用进行此巫术。

"依鬼"巫术系统的仪式过程实际上是一个声音的过程。因此，要理解"卜鬼"和"医鬼"巫术仪式过程对巴哼文化信仰世界的再现，就需理解巫术仪式声音的特质。

（二）巫术仪式声音中的信仰世界——人声部分

在"依鬼"巫术系统中，总共存在四类可被听觉感知的声音。这些声音分别为有旋律的念咒声、无旋律的念咒声、击打竹卦"阿箣"［$ə$ bu^{55}］的声音、击打金刀"啼啕"［thi^{55} $thɔ^{55}$］的声音。

由于巴哼语中"伊（依、医）"［i^{55}］的发音既可以表示"唱（歌）"，也可以表示"念（咒）"，所以巴哼人认为有旋律的念唱咒语和无旋律的念诵咒语是相同的，并不存在"唱"和"说"的差异。据巴哼鬼师解释，有旋律的念唱是一种较慢的念咒，而无旋律的念诵是一种速度较快的念咒，因此可以将念咒中有旋律吟唱的部分和无旋律韵白的部分当做一个整体，即人声。而竹卦"阿箣"［$ə$ bu^{55}］和金刀"啼啕"［thi^{55} $thɔ^{55}$］均属于法器，因此也可以将两种击打声归为一个整体，即器声。

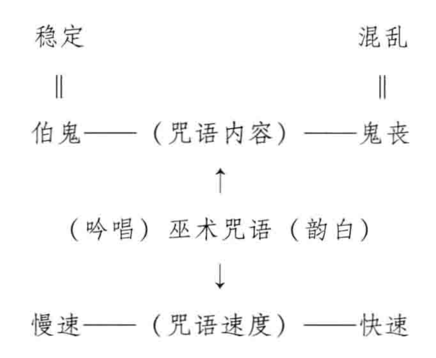
分析人声的象征意义需从有旋律的念唱咒语和无旋律的念诵咒语两部分入手。有旋律的念唱咒语对巴哼文化信仰世界的展示，主要体现在巫术咒语的旋律特质中。根据巴哼鬼

① ［法］涂尔干：《宗教生活的基本形式》，渠东、汲喆等译，上海世纪出版社2010年版。

师的观点，以及局外人对“卜鬼”、“医鬼”巫术咒语旋律的听觉感知可知，“卜鬼”和“医鬼”巫术咒语的音乐旋律在结构上是完全一致的。同一鬼师执仪这组巫术最大的区别主要在于，“卜鬼”的念咒力度较弱、旋律的节奏感不强、唱的声音力度也不大，而“医鬼”的念咒力度则很强、旋律的节奏感和律动性明显、唱的声音力度也较大。不过每一个鬼师在每一次的“卜鬼”和“医鬼”过程中，其所念唱的旋律会略有不同，在主干结构基本一致的基础上，鬼师会根据自己的喜好、当时的环境作出对细节部分如经过音、倚音、颤音、滑音等的即兴创作。

通过对咒语资料的比较发现，有旋律念唱咒语的内容均只涉及“伯鬼”，而无旋律念诵咒语的内容均只涉及“鬼丧”。在“卜鬼”巫术中，有旋律的吟唱主要是请“伯鬼”出来，即请鬼（包括祖先、灵魂鬼师、祖师姜喜尤兰、太上老君、康王熙、洪武王、姜郎、姜妹等等）的过程；而无旋律的韵白则主要是用于问是否是“鬼丧”在作祟，是哪种“鬼丧”在作祟，即占鬼（包括枫树恶鬼、山鬼、饿死鬼、吊死鬼、水鬼等等）的过程。在“医鬼”巫术中，吟唱咒语的内容除了请“伯鬼”的过程外，还包括对该类灵魂行为和行动的描述，即“伯鬼”同“鬼丧”斗争状态与过程的描述；韵白部分则主要是同作祟的鬼丧进行斗争式的对话。

根据巴哼人对“有旋律的念唱是一种较慢的念咒，而无旋律的念诵是一种较快的念咒”这一认识，结合“伯鬼”和“鬼丧”所代表的象征意义可知：



所以，以念咒呈现的人声整体部分，展现了巴哼文化信仰体系的象征意义，即慢速念咒的部分相关于“伯鬼”，象征着稳定状态；而快速念咒的部分相关于“鬼丧”，象征着混乱状态。同时，通过对“卜鬼”和“医鬼”巫术人声整体行进的过程发现，人声呈现的方式均是以吟唱先行，韵白随后。这种先后次序正是对巴哼文化信仰体系所含象征意义有序性的一种展示。即：

过去　　　　　　　未来
‖　　　　　　　　　‖
伯鬼——（咒语内容）——鬼丧
↑
（吟唱）巫术咒语（韵白）
↓
慢速——（咒语速度）——快速
先——（咒语顺序）——后

在“卜鬼”中，由有旋律的部分向无旋律的部分过渡和发展，展示了巴哼文化信仰世界有序性的特点，揭示了由稳定状态向混乱状态的一种过渡，同时还表达了稳定向混乱转变时冲突的不断加剧和焦虑的不断加深。而当无旋律部分成为主体时，则体现出焦虑状态发展到了极致，并通过击打竹卦的声音得到了体现与表达。

在“医鬼”中，每一个吟唱乐段的结束都会配以一段简短的韵白，这表明由稳定中心向混乱边缘过渡的特征始终存在，同时也是对稳定状态与混乱状态所含有序性的一种再现。但是在“医鬼”巫术的大框架下，有旋律的吟唱部分不断地陈述着一种躁动性的存在，此种躁动的、不息的推进感始终是“医鬼”旋律体现的主题。

（三）巫术仪式声音中的信仰世界——器声部分

器声主要分两种，击打竹卦“阿箣”[ə bu^{55}] 的声音和击打金刀“啼喲”[thi^{55} thɔ^{55}] 的声音。

竹卦“阿箣”[ə bu^{55}] 是巴哼鬼师在巫术中运用的一种木竹质地的法器。竹卦的击打一般都是随着鬼师的提问而展开，因此在以“伯鬼”为主题的、缓慢的吟唱咒语时，执仪者击打竹卦的神态是沉着自如的，象征着对过去安全和稳定状态的肯定；在以“鬼丧”为主题的、快速的韵白咒语时，执仪者击打竹卦时表现出来的神态也是焦急不安的，并且这种紧张越随着时间推移越加明显，这象征了对未来不确定性的一种焦躁①。由此也反映出击打竹卦的器声，对巴哼文化信仰世界中趋于未来、未知、危险和混乱状态的呈现。



图 6-2-1　“依鬼”仪式系统执仪过程所需的法器（吴云龙 摄）

金刀“啼喲”[thi^{55} thɔ^{55}]（见图 6-2-1）

① 吴宁华、吴云龙：《巴哼鬼师+鬼仪式及其音声研究——以广西融水白云乡城卡屯为例》，《歌海》，2011年第4期。

是巴哼鬼师在巫术中运用的一种金属质地法器。巴哼鬼师认为，金刀主要是鬼师与“鬼丧”展开搏斗的武器，是砍杀“鬼丧”的刀。同时，金刀也是船，是能够接活人灵魂过河的船，是法器“噔耶”的替代品。“啼啕”一般由铜或铁打制而成，根部是一个巴掌大的圆环，各鬼师“啼啕”的圆环直径大小不等，上面悬挂有五个、七个、九个不等的方孔铜钱或小圆环。大圆环的接口处连接着一个似刀片一样有尖头的茎，是“啼啕”的茎部。敲打“啼啕”的时候，鬼师手执大圆环用“啼啕”的茎部击打地面，同时根部大圆环上的若干小铜钱或小圆环会随震动出现响声。“啼啕”在“医鬼”仪式中有别于击打竹卦的声音，其金属器材的响声会同鬼师的癫狂和附体状态一起出现。金刀“啼啕”的声音均匀地分布在仪式的进行过程中，并有一定的律动性和特定的节奏型。由于击打“啼啕”的声音与鬼师的癫狂状态紧密相依，因此击打“啼啕”的器声属于鬼师的癫狂状态。

综上所述，“卜鬼”和“医鬼”巫术仪式的声音呈现着巴哼文化信仰体系所含的象征意义，并展示着巴哼文化的信仰世界。即巴哼文化的信仰世界是由一个源自过去的稳定中心和一个向未来扩散的混乱边缘构成的世界，在这个世界中，过去源源不断地诞生自稳定的中心，而当前则处于两种状态之间，并不断涌向未来的混乱边缘。

三、 癫狂之声： 癫狂状态及击打法器声的本质和意义

（一）巴哼鬼师及其对癫狂的认识

癫狂状态，是巴哼鬼师执仪禳解巫术时出现的一种身体抖动状态。由于语言是疯癫的首要的和最终的结构，是疯癫的构成形式。① 所以，鬼师在癫狂状态的念咒和与其相关的声音特质，对理解鬼师癫狂状态的意义有着巨大的作用。巴哼鬼师通过击打法器的声响引导癫狂状态，这种在巴哼文化中所谓的“声响”，一指音色，再指节奏。

仪式表演本身用一套单一的象征符号，引入一套心境和动机因素——一种气质——并定义一个宇宙秩序图像——一种世界观，仪式表演使宗教信仰方面的为了（for）模型和属于（of）模型相互转化。② 因此，“卜鬼”和“医鬼”巫术不仅通过仪式声音特质展示着巴哼文化信仰世界的图式（属于模型），同时其还通过对这一图式动态性的表达，解决着信仰世界和现实生活中的冲突与焦虑（为了模型）。“医鬼”巫术中鬼师执仪时的癫狂状态，及伴随这一状态出现的声音，正是对巴哼文化信仰世界这一巨幅画卷的动态释诠。

癫狂，在巴哼语中被称为“纽阴”［ŋo^{35} jin^{33}］，专指巴哼鬼师在展开“医鬼”巫术时，

① ［法］福柯：《疯癫与文明》，刘北城、杨远婴译，生活读书、新知三联书店2003年版。
② ［美］克利福德·格尔茨：《文化的解释》，韩莉译，译林出版社2008年版。

鬼师外显的一种身体状态。“纽”［ηo^{35}］在巴哼语里表示“坐、在（这里、那里、哪里）、（坐、靠、站、等）在、进入（上瘾状态）、附（体）、在（聊）”等意思，“阴”［jin^{33}］指“瘾、缺乏理性的状态、癫狂”。在改革开放前，“纽阴”还指每年农历九月二十七这天，巴哼鬼师进行选拔弟子的一种考核方式。另外，巴哼文化中的“癫狂”和“疯癫”是两个不同的概念。在巴哼语中，“癫狂”被称为“纽阴”［ηo^{35} jin^{33}］，“疯癫”则被称为“麻糠”［ma^{35} qhɔŋ^{33}］。在巴哼文化中，鬼师被称为“巴媒”［pa mɦei^{35}］。“鬼师”是当地人用汉语解释“巴媒”的一种翻译，通过考察发现，“鬼师”就是巫师。巴哼语中，“巴”［pa］属于区别“一类人”性质的名词前缀，而“媒”［mɦei^{35}］与古汉语的“巫”、“母”发音相似，“媒”［mɦei^{35}］即“巫”，“巴媒”［pa mɦei^{35}］即“巫一类的人”。

因此，“巴媒”［pa mɦei^{35}］是巴哼人中的巫师。一般指那些经过师承或梦传过程而掌握各种巴哼文化传统知识和技术，并通过驾驭超自然力与祖灵“伯鬼”对话、与恶灵“鬼丧”博弈的人。通常每个村寨都会有两三个到十多个不等。根据鬼师所掌握技能的熟练程度和驾驭超自然能力的强弱可以分为大鬼师和小鬼师。通常“大鬼师”的封号并不是始终保持的，巴哼人认为当一些特别有能耐的鬼师年老后，其法力也就自然而然地衰减了，同时对于衡量大鬼师和小鬼师也没有特定的标准。（见表6-2-2）

表6-2-2　巴哼人衡量鬼师能力的一般标准（吴云龙 整理）

鬼师等级	技能	效果	法力举例
巴哼人中知名的鬼师，最高等级的鬼师	1. 极其熟练地掌握各种仪式、法术的过程 2. 能够随时熟练、完整地念出各种咒语	执仪后非常好，不会再出现任何状况	1. 可以砍翻千年古枫树，而不受其中极其可怕的“鬼丧”作祟的鬼师 2. 可以对万年古巨石或整座山施法术，并在破坏或挪动巨石后不受其中极其可怕的“鬼丧”作祟的鬼师
一个区域中知名的鬼师，比较厉害等级的鬼师	1. 能够熟练掌握各种仪式、法术的过程 2. 能够熟练、完整地念出各种咒语	执仪后非常好，但是一定时间后会再次出现同一状况	1. 可以保证一个区域的安全，并调动所有厉害的“伯鬼”、“鬼师”灵魂的鬼师。如一个地区开山后不顺利，经这类师傅祈祷地下龙神后转危为安的 2. 不能砍伐古树，不能对巨石和整座山施法
一个村寨中较为知名的鬼师，厉害的鬼师	1. 能够熟练掌握各种仪式、法术的过程 2. 能够完整地念出咒语	只在一个村寨进行执仪，并能取得好效果的	1. 村寨的龙脉被开路破坏，村里河水中的巨石被人翻动，村里的神树出了问题，通过执仪使得村寨转危为安 2. 出了村寨就没有上述能力，但是能救人、驱赶个体身上作祟的“鬼丧”

（续表）

鬼师等级	技能	效果	法力举例
村寨中普通的鬼师，半个鬼师	1. 能够熟练的掌握若干技能，有部分技能不会的 2. 能完整地念出部分仪式的咒语	只有在“活伯鬼”这种告慰祖灵的执仪后较为有效果 其他与“鬼丧”有关的仪式不怎么灵验	1. 村寨中有人被“鬼丧”作祟，其“鬼丧”不怎么厉害的情况下这类鬼师可以应付 2. 一般因为家里人没有敬献贡品给“伯鬼”，使其出来在家中乱窜，可以由这类鬼师主持“活伯鬼”系统的仪式，以及结婚的“伲鬼”仪式
学徒中的鬼师，包括师承中或梦传中的鬼师	1. 没有完整掌握各种仪式技能 2. 不能完整记住咒语	一般不进行执仪，但在年节期间可以告慰自家的祖灵	1. 年节通过像样的仪式告慰自家的祖灵

根据田野调查和访谈发现，广西融水和三江一带地区的巴哼人认为，鬼师的传承方式可分为两大类，即“阳鬼师”［$mhei^{35}$ $ja\eta^{55}$］和“阴鬼师”［$mhei^{35}$ jin^{33}］，一般被巴哼人汉译为“阳师”、“阴师”。

“媒阳”［$mhei^{35}$ $ja\eta^{55}$］即阳鬼师，属于师承鬼师。一般是指由师父传授从而习得各种传统知识和法术的巫师。巴哼人认为，阳师和阴师在具体执仪过程中没有太大的区别。灵验与否，主要看阳师对所学法术和仪式的掌握情况，如果在执仪的时候其能把所学的内容一字不差地背诵下来，并且在执仪的过程和方法上不颠倒次序，那么其法力和阴师的法力所达到的效果均一致。另外，阳师的师承来源也比较自由，可以和巴哼鬼师学习，也可以和苗寨或侗寨的巫师进行学习。通常一个人若想要学习巴哼传统文化知识和法术技能，就须带着鸡、鸭、猪耳朵肉在农历九月二十七之后拜访自己倾慕的老鬼师，这个鬼师可以是阴师，也可以是阳师。登门拜访并得到许可之后，就开始进行学习。学习期是在每年农历的九月二十七到正月十五之间的一段时间，学习期限多在三年到七年不等，每年学习一到五门法术。学习的期限和掌握法术技能的优劣，就成为外人评价阳师大、小级别的依据之一。

一般希望成为阳师的人有几种原因，一种原因是某些人希望通过掌握法术技能保护家人不受疾病和灾祸的伤害，一种原因是有些人因家中祸事连连或自己人生总是坎坷不断从而不得不去学习法术以改变命运，还有一种原因是因为某些人在别人眼里天生就具有做阴师的天赋，但是由于种种因素没能成为阴师的人，另外还有一种人是对巴哼传统文化中的信仰充满好奇从而为求得真知去向鬼师学习的。当前，年青人中已经没有人再去主动学习阳师了，他们多认为这些法术都是迷信行为，没有实际效用，尽管这些年青人大多数都非常相信有鬼存在，也相信自己不顺利是因为被“鬼丧”作祟所致。

通常，阳师和阴师的执仪方式没有任何区别，但是作为丧礼的“送昂”［$s\text{ɜ}\eta^{35}$ $\text{ɔ}\eta^{35}$］

仪式则稍有不同。阴师和阳师都认为在丧礼上送逝者灵魂时，阴师可以借助水中龙神“阿阄”［ə tɕi^{33}］把灵魂直接送过灵魂世界的河流到另外一个世界，阳师则只能送到河畔并需找到通过灵魂界河的桥才能将逝者灵魂送达彼岸。

“媒阴”［mɦei^{35} jin^{33}］即阴鬼师，属于梦传鬼师。对于梦传鬼师习得知识和法术的过程有两种说法。综合多名阴鬼师本人和周围人的说法与观点，第一种认为，梦传鬼师是在没有经过任何征兆的情况下，由做梦引发一段时期的谵妄和疯癫，当这段时期结后束，疯癫的人恢复正常，并自然而然习得了各种知识和法术技能。第二种认为，梦传鬼师是经过做梦或致人产生谵妄的病症后，受到幻觉中所遇见的鬼师提醒，从而拜师学艺并成为阴师的。

这两种说法的相同之处在于，阴师成师的过程都需要经过做梦的提示，并且能够成为阴师的人都要经过一段时期的疯癫期。譬如城卡屯的“伯贵家艮”，周围人在讲述其成为阴师的过程时，都会提及他在当年因病处于疯癫状态的情况下，曾于冬天光着脚、眼睛上粘着两块糯米糍粑在外面走的事情。很多人亲眼见到他用糯米糍粑挡着双眼，却能健步如飞地走山路。当地人也讲，有一些阴师会在疯癫期跑到村寨之外，但并不是所有的阴师在疯癫期都会这么做。

除了做梦和疯癫，这两种说法的相同之处还有阴师的师承体系，这一师承体系的传承关系主要体现在梦传上。即将成为阴师的人都会在梦中或疯癫期产生某种幻觉，幻觉中会出现传授他们知识和技能的灵魂师父，这些灵魂师父在活着的时候都是鬼师，每一个阴师入门的时候都会有一个自己的灵魂鬼师。

两种说法的不同之处在于，有的阴鬼师坚持表示，自己没有在现实世界中和任何人学习过法术、仪式和咒语等，他们相信自己都是在梦中或疯癫期受到师父传授的，是在非现实世界中学会各种知识和法术技能的。这一类阴师以城卡屯曾经远近皆知的鬼师“伯巳兰”为例，他就坚持声称自己是梦中受到启示，并在疯癫期学会的。据当地人回忆，阴鬼师“伯巳兰”在疯癫后曾一个人跑到寨外生活许久，后来跑到了九俄屯才回来。回来之后他便掌握了各种法术技能。另一些阴鬼师则表示，自己是在受到梦中的灵魂鬼师启示后，又和现实世界中的师父学习而成的。这一类阴师以城卡屯远近闻名的鬼师“伯宿巳”为例，他回忆，自己是在梦中受到灵魂鬼师的指示，然后再到融水地区各知名鬼师那里学习后成的师。

城卡屯全屯共有18位鬼师，阴鬼师11位、阳鬼师7位。通过田野调查发现，尽管巴哼人认为一个优秀的阳师掌握的知识和法术技能并不逊色于阴师，但是在大家普遍的潜意识中均有阴师更胜阳师一筹的观念。

在城卡屯，最为知名的阳鬼师是老寨的“伯宛纠打”，他的法术和技能在当地人看来，基本属于一个村寨中较为知名的鬼师、“一个还是蛮厉害的鬼师”。下寨中较为知名的阳鬼

师是“伯午纠髓”，他的法术和技能稍逊“伯宛纠打”，但也是“非常厉害的鬼师”。除上述两人外，另5位阳师执仪和施法的有效性一般只限定在其自家和与其亲属关系最近的几户人家。并且，他们的法术能力只在遇到小鬼的时候有用，当遇到恶鬼的时候他们自己也需要找更厉害的鬼师来禳解。此外，调查中发现，除“伯宛纠打”之外，其他几个阳师在面对外人时经常声称自己是阴师。由此可见，阴鬼师在巴哼文化中似乎占有一种先天的优势，不论从法力技术，还是名分上都更受到人们的尊崇和钦佩。

城卡屯的阴鬼师有11位，其阴传关系如下：

表6-2-3　城卡屯阴鬼师梦传关系（吴云龙　整理）

<table>
<tr><td>九峨瞎公梦传
（这位九峨瞎公是半个世纪前巴哼人中最知名的一位鬼师，很多鬼师都是由他进入梦境后传授的）</td><td colspan="4">伯巳兰、伯贵家艮、伯森冇（叔）、伯森冇（侄）</td></tr>
<tr><td>祖父与外祖父的灵魂梦传</td><td>伯冇乔
（祖父去世后几年梦传，其祖父也是位鬼师）</td><td>伯汪巳
（外祖父去世十年后梦传）</td><td>伯几千
（麻耶村的外祖父去世后几年梦传）</td><td>伯由巳
（祖父去世后几年梦传）</td></tr>
<tr><td>老寨阳师的弟弟的灵魂梦传</td><td colspan="4">伯法央</td></tr>
<tr><td>未知</td><td colspan="4">伯宿巳、伯巳满</td></tr>
</table>

（注：伯巳兰于2012年11月初去世）

在这11位阴师中，属于大家公认的“大鬼师”有伯宿巳、伯贵家艮、伯汪巳以及曾经名列前茅的伯巳兰。

伯宿巳，蓝姓，下寨阴鬼师。被融水、融安和三江一带地区的巴哼人誉为最厉害的鬼师。由于伯宿巳常年在融安打工，新春期间也只在家中住五天左右，因此田野访谈较少。城卡屯的巴哼人多讲，伯宿巳什么样的病症都能治好，尽管他常年在外地，但是各家有老人病入膏肓的时候都会请他回来，他也会及时赶回来给老人医治，一般效果都很好。在融安期间，他也能亲自为得病的老人配出药方，然后经由老人们的家人去融水各个巴哼人寨子取药，当谈及伯宿巳的巫术法力时，城卡屯的巴哼人不论年龄老小，都能讲出许许多多传奇般的故事。最为大家称道的是近期发生的两件事情，一件事情是城卡屯有个老者上山采摘野果，结果被毒蛇咬到，全身上下出现浮肿，并且已经窒息，伯宿巳通过电话让他的弟弟鬼师伯汪巳为患者调配了一些紧急用药。等伯宿巳回到城卡屯为这个中毒的老者医治

后，此人很快摆脱了危险，并在一周后继续干起了农活。另外一件事是在融安一个施工的山路地区，有几棵巨大的千年古枫树，砍伐这些枫树在当地人看来是极其不好的，会有报应的，所以当地的施工队就请了融安地区知名的一个巴哼人鬼师去施法并砍伐，结果砍伐进行到第三天的时候这个鬼师就染上了重病，没多久他的病好了，但是其家人却一个一个的离奇去世，最后不得不请伯宿巳为这个鬼师家进行禳解，同时伐木工程就由他来代替，他和其家人都没有得病，也没有发生什么灾祸。每当说起这件事来，城卡屯的人都觉得非常自豪，因为自己村寨有一个非常了不起的鬼师。

访谈中伯宿巳自己讲起伐木的事情时，他非常坚定地相信每一棵千年古枫树里都住着"鬼丧"，他说："那种三四个人才能抱住的大树里有鬼呀，很厉害的鬼，别人不行，都不敢砍，我可以，我都可以砍，不会有事的。"他对自己的信仰，及其所拥有的法力也非常自信。他表示，"那些法力真的能够发挥力量"。譬如前述融安的鬼师，在砍伐完古树的时候就病了，这正是因为他和他家人都被树里的"鬼丧"作了祟。伯宿巳认为，他去之后给这个融安的鬼师做了"医鬼"的禳解巫术，驱除了"鬼丧"，才真正解决了他家的问题。当问及他在砍树后是否害怕和有没有被作过祟的时候，他都自信地笑着表示，自己从未怕过，也没有"鬼丧"敢找他。他说砍千年古树时用的咒语现在在融水、融安和三江就只有几个鬼师会，他就是其中之一，这套咒语苗族的几个大巫师也会，其内容和"医鬼"的不一样，但是过程也和"医鬼"差不多，是驱杀"鬼丧"的。

伯汪巳，蓝姓，下寨阴鬼师。是鬼师伯宿巳的亲弟弟，在融水白云乡、大浪乡等五六个乡非常知名，既是"懂药的师傅"，也是"武功好的师傅"。城卡屯的巴哼人提及伯汪巳是鬼师的时候，都会顺带说出他的哥哥伯宿巳，并说这两个人都是"很了得"的大鬼师，"他们两个人都会下药"等，但是伯汪巳的武功很好。伯汪巳的巫术法力在大家看来没有伯宿巳高明，他不能砍伐千年古树，也没有让人起死回生过，但是确能避免一些大难。据说，有一年城卡屯有个人家的牛跑到了木竹楼下面，在巴哼人看来，牛跑到木竹楼的一层是一件极其晦气的事情，也预示着一些不幸将要发生。伯汪巳通过"卜鬼"发现，这家的牛要在年末被带走，尽管该户人家到了年末非常谨慎地照看自家的几头牛，结果国内爆发了口蹄疫，为了扼制这一情况，乡政府就派人下到各村屯，组织有牛的各个家户杀牛深埋。由此，全屯的人都对伯汪巳作为阴师的能力深表敬佩。

伯汪巳的家人对他的巫术法力深信不疑，如他的妻子每次身体不适都不会去医院，经过"卜鬼"和"医鬼"基本都能治愈，而且遇到灾祸的时候去医院也是没用的，所以她基本不相信西医，也不吃西药。考察期间，伯汪巳的儿子贵纠焊摩托车时被电焊烧到了脚踝，程度大概是"深二度"烧伤，在城市里同样程度病人到烧伤医院用药后，一般需一个月才能使伤口彻底风干，但是伯汪巳在为其儿子"医鬼"并用药后仅仅三天就全部风干，

并能施力做工。据他的儿子贵纠说，他一直在学习各种草药的运用，对于巫术他认为：“尽管我爸会法术，但是我不会，不过那个也没有什么重要的，有一些不管用的，是巧合而已，而且学来的不如那种阴传的厉害，不去做。学他那套不如学草药管用。”可见巫术在70年代末80年代初这一代出生的巴哼人当中已经不再是神奇的法力，而逐渐被掌握中草药的技能所取代。

伯汪巳本人倒是对巫术深信不疑，他认为有鬼就必定要由巫术来解决问题，没有巫术光用药就和现在西医治病一样“好了标不治本”。他说他结婚后不久，有一天梦见了外祖父，其外祖父是个鬼师，然后他就开始得怪病，并在梦中学会了各种巫术技能。当问他如何看待当前几乎没有年青人受到阴传这一问题时，他说：“现在其实也不一定用得着巫术，因为这些鬼就是在山里有，现在年轻人都到外地去打工，城市里是没有‘鬼丧’的。”他还表示，现在很多年轻人到外面会学会许多科学知识，那些知识就有办法处理他们那个环境的问题，所以他们不需要会巫术也能够解决好他们自己的问题。

伯贵家艮，蓝姓，下寨阴鬼师。其作为鬼师的地位，在城卡屯仅次于伯宿巳，在融水一带也较为知名。伯贵家艮在城卡屯还被称为“巴东埃”［pa doŋ^{33} ŋai^{33}］，意指“掌管伯礌神的人”。每当年节期间或村寨遇有大事发生的时候，他都要出面主持祭祀仪式。在城卡屯的巴哼人眼中，伯贵家艮的性格非常好，大家每次见到他的时候他都会笑着说很多好话。给大家印象最深的是，伯贵家艮是个很脏的人，但是几乎从来没有谁见过他得病。

伯贵家艮在执仪和作法的时候几乎从没有像别的鬼师那样正经，但凡他执仪的法事多半都是在说笑中完成的。有时候当他在念咒，别人在聊一些有趣的话题或经历时，他会突然停住咒语，然后说上一两句赞同和打趣的话，惹得大家哄堂大笑，之后他还可以继续衔接上刚刚中断的咒语。城卡屯的人认为，伯贵家艮这种在说笑间完成仪式和法事的过程“一样是非常灵的”，因为在整个城卡屯，就连伯宿巳都没有那种可以随便中断咒语之后还能继续衔接上的，别的鬼师一旦被打扰就要从头再来，所以伯贵家艮在巫术法力上是最厉害的。但是，他在草药方面没有伯宿巳有本事，所以才被认为是排在第二位的“大鬼师”。一般人家要是有了灾祸，请伯贵家艮禳解的是最多的。2011年11月田野考察期间，伯鬼家艮进行一场“医鬼”仪式的时候，旁边有人说到半坡屯的一个人，晚上因喝多酒走夜路闹出的笑话，伯贵家艮就突然中断仪式，然后大声说，那个人不喝酒也是那样糊涂，结果惹得大家哄堂大笑，之后他又一下进入癫狂状态，让大家更是欢声笑语。

伯巳兰，蓝姓，下寨阴鬼师。曾经是和伯宿巳一样远近闻名的“大鬼师”，现在因为年龄太大了，所以已经从大鬼师，甚至一般鬼师的行列被大家排出了。他在城卡屯人眼中是一位非常慈祥和蔼的老人，而且许多小辈都非常喜欢他，他能讲出非常多的故事，无论是巴哼人的历史、蓝家的来历，还是周围侗家和苗族的故事，他都能娓娓道来。在传统的

巴哼村寨，这样的老人非常少，在城卡屯伯巳兰几乎被誉为最高的智者，什么都知道，什么都懂。

伯巳兰在各种仪式活动中也会非常庄重、非常入境，仿佛自己真的就一下子是太上老君，一下子是如来佛祖，所有法事中好像都能看见像孙猴子一样的“鬼丧”在他的掌心里被驱杀得翻来覆去，有时候伯巳兰执仪时的入迷神态让人看后都觉得非常有魅力。伯巳兰在城卡屯人口中也有很多传奇和神秘的故事，如他和大蛇在同一个洞里，蛇都会躲着他；在他疯癫的那段时期到底去了哪里，自己一个人是怎么活下来的；他在九俄发疯的时候七天没吃没喝，怎么还能活到现在等等。

伯法央、伯几千、伯巳满、伯有乔、伯由巳这5位鬼师基本是在寨中一般般的阴师，有时候会有人请他们去“依鬼”，但是当前已经非常少了。只有在自家的亲人有疾病、灾祸的时候他们才有用武之地。另外，伯森有叔侄二人中，叔叔伯森有已经在20世纪80年代改信了福音，并在前段时间重病不起；侄子伯森有在20世纪80年代也信过福音，然后他觉得福音不灵，就又重新回归了巴哼人的原有信仰，但自此不再做阴师。他认为，阴师起不了太大的作用，他说：“如果我老了，五六十岁了想去学再学，可能到那时候我会去学吧。”他表示，自己做阴师、阳师都无所谓，重要的是“到时候老到没什么事情可做了，就去学习一下”，找些乐趣。

这11位鬼师对他们的“伯鬼”、“鬼丧”世界深信不疑，但是对作为占卜和禳解的“卜鬼”和“医鬼”巫术系统却持着各不相同的观点。通过调查发现，无论是城卡屯的巴哼人，还是那些巴哼鬼师都对这样的现象给出了一个统一解释，他们普遍认为灵验的关键不在巫术本身，而是在巫术“热闹”的程度上，越“热闹”的话就越能吓跑“鬼丧”，所以鬼师执仪时是说笑也好、正襟危坐也好都没有大碍。

由此可知，巴哼人认为，如果鬼师在“医鬼”巫术时癫狂得越“热闹”、越“激烈”，那么对禳解“鬼丧”作祟的效果越好。这样，“热闹”就成为了人们评价鬼师及其“医鬼”灵验程度的标准。

（二）阴鬼师癫狂状态与法器声的关系

在访谈中发现，巴哼人把“医鬼”巫术中“闹”的成分分为三种：

第一种是阴鬼师念唱的咒语。念咒一定要活灵活现，不能死气僵直，念咒的时候要保持声调和语气的高低起伏、错落有致，方能显示出鬼师施法的能力，如阴鬼师伯巳兰和伯贵家艮在这方面就非常有水平。伯巳兰在“医鬼”过程中会非常入境，旁观者都会觉得如果他叫到哪个神或者“伯鬼”，他就真的会变成那个神或者“伯鬼”。而伯贵家艮则能念出阴阳怪气、时弱时强的咒语，比“唱的都好听”。

第二种是阴鬼师击打“啼啕”［thi^{55} thɔ^{55}］的声音。“啼啕”一定要敲得响，巴哼人观

念中敲“啼啕”的“响”不是声音大，而是指符合特定的节奏律动。根据阴鬼师伯森冇（侄）的描述做分析，敲“啼啕”的时候要敲出特定的节奏型，如下：

$$\frac{2}{4}\ \underline{X}\ X\cdot\ \big|\ \underline{X}\ X\cdot\ \big|\ \underline{\underline{X}}\ X\cdot\cdot\ \big|\ \underline{\underline{X}}\ X\cdot\cdot\ \big|\ \underline{\underline{X}}\ 0\cdot\cdot\ \|$$

当问及鬼师们，为什么要敲出这种特征的声响时，他们给出的回答多是“说不清”，只是“很好听”，而且这是“祖辈传下来”的，是一种传统。据伯森冇（侄）说，改革开放前每年农历的九月二十七那天，一些知名的阴鬼师都会选弟子，那些受到梦中启示的人和希望成师的人都会来接受选拔。这些人都要“像幼儿园的小朋友排排坐”一样，大家围个圈然后坐下来，大师傅就会敲起“噔耶”[dɛnm^{55} jɔ^{55}]，其敲“噔耶”的节奏就是上述的节奏型。伯森冇表示，大师傅会连续往复地敲，而且越来越快，声音也会越来越大，直到最后变成一拍一下的强劲节奏。他认为，正是这个过程，才使得“医鬼”时敲“啼啕”的声音形成这样特有的律动。他给出的解释是，“大家就只熟悉这个声音，而且也只有这个声音最好听，能让人上瘾。”

第三种是阴鬼师的癫狂状态，在外人看来鬼师抖动的身体是一种癫狂，但是鬼师认为自己是“请来了灵魂师傅”，因此癫狂状态是外人的感觉，附体状态则是鬼师自己的理解。

鬼师的癫狂和附体状态一般会出现于两种情况中，一种情况是在选师的时候，即改革开放前每年农历九月二十七大师傅选弟子的日子。还有一种情况是鬼师在成师后，进行“医鬼”巫术的时候出现。

鬼师癫狂和附体状态的第一种情况据伯森冇（侄）讲述，是那些希望和大师傅学习知识和法术的人，在农历九月二十七这天午饭过后一起来到一块空地处，像“小朋友排排坐”那样围成一个圈，然后由大鬼师击打一种被称为“噔耶”[dɛnm^{55} jɔ^{55}]的法器，随着敲打速度和强度的增加，一些围坐的弟子逐渐进入癫狂状态。他当年也经过这样的选拔，当他听到鬼师击打“啼啕”的那种节奏型时，就开始摇摆身体。他说：“那时候可热闹了，那些人（指参加选拔的人）都坐在那里晃，有人前后摆，有人左右摆，还有人像是读书那种转圈摆动身体和头。”而且，他还介绍说：“当时周围的人都看着，大家都哈哈大笑，非常有趣。”在对伯森冇访谈入门选拔的话题时，坐在周围的人也都跟着笑，特别是一些老人提起以前的选鬼师活动，仿佛有很多说不完的快乐。对于癫狂状态，伯森冇说：“那些人有真的哦，有人跟着那个响声，后来到了最强的一下下敲时，真的会发癫的啵。”他讲到此时会非常正式地学着那时候他亲眼所见的场景，譬如那个真的变得发癫样子的人，连翻眼都学得非常像。当问及他，那种情况是否是逢场作戏的时候，他说：“不是哦，那人就一下子抽起来，后来站起来在那里抖，没多久就倒地了，就直直的摔在石头上，却什么事情都没有，也没有受伤。大师傅停敲后没多久那个人就好了。”

根据访谈的总结发现，鬼师在入门选拔时需要根据特定节奏击打一种金属质地的法器“噔耶”［dɛnm^{55} jɔ^{55}］，作为进入癫狂和附体状态的导引。“噔耶”［dɛnm^{55} jɔ^{55}］是引鬼师入门以及送逝者灵魂过河的法器，一般由铜和铁制成，有圆形塔座形状的底座，上面横置一根方形木棍，木棍的顶端有与木棍相距一定距离的铜片，在击打时，只需用一根头部绑有木签的小锤即可，就能发出柔和而绵长的声音。“噔耶”［dɛnm^{55} jɔ^{55}］中的“噔”［dɛnm^{55}］实际上发“登”［dɛn^{55}］音，与“耶”相合才出现入声［-m］收尾，“登”［dɛn^{55}］在巴哼语中表示“渡河的船”；而“耶”［jɛ^{55}］在巴哼语中表示“晃动、摇摆、摇动”，所以“噔耶”［dɛnm^{55} jɔ^{55}］就是“摇曳着渡河的船”。调查期间发现，当前这种法器只有在巴哼人“探罗”支系的一些村寨有，如融水县滚贝乡下岩屋屯，“探秋”支系的若干村寨都已经没有了。当问及原因时，“探秋”村寨的鬼师们给出了基本一致的回答，他们指出这个东西以前每一个阴鬼师都有，但是现在用“啼啕”就可以替代了，所以都丢掉了。据了解，“噔耶”只出现于丧礼的“送昂”仪式和禳解的“医鬼”巫术中，是为了指引各种灵魂过河的。对于逝者灵魂，“噔耶”是承载鬼师一路护送灵魂去到另一个可以买房买田、娶妻生子的世界的船；对于活人灵魂，“噔耶”是承载鬼师和灵魂同船共渡，回归现世的船。所以，“噔耶”在这些仪式中主要象征“渡河的船”，而当前取替“噔耶”的“啼啕”也在相应情况下象征着“渡河的船”。

鬼师癫狂和附体状态的第二种情况就是在“医鬼”巫术中，当出现“伯鬼”和“鬼丧”进行对话与交锋时，鬼师就会出现癫狂状态。以伯贵家艮“医鬼”巫术为例，每当问及“鬼丧”或以“伯鬼”之力驱杀“鬼丧”的时候，他就会出现全身的由上向下的反复抖动，并双脚离地敲出声响。据鬼师解释，这种抖动和癫狂的作用还在于让活人的灵魂感受到或听到这种声响，使其能够回归被作祟者的身体中。2010 年 8 月，在城卡屯进行考察期间注意到，伯巳兰在“医鬼”的中段，癫狂的程度非常大，一字摆开于祭祀桌上的五个酒盅都因震动发出相互碰撞的清脆响声。此外，2011 年新春和 11 月份伯贵家艮执仪的“医鬼”巫术也在中段癫狂时，引起桌上酒盅相互碰撞的清脆响声。阴鬼师在解释癫狂的内涵时，都表示这就是和“鬼丧”斗智斗勇的表现。同时，他们在解释癫狂的状态时，都表示这是一种英勇杀敌的过程，如果抖动得不厉害，就表示不够大胆，不够



图 6-2-2　法器“噔耶”（吴云龙摄）

勇敢，自然也吓不退“鬼丧”，所以癫狂的状态才要“轰轰烈烈”、才要“震天动地”，要房子都跟着震颤。

阴鬼师在执仪“医鬼”巫术时，癫狂的“热闹”和“激烈”就表现在这三个因素上，但是这三个因素不是割裂的，而是一个统一的有机体。其中，鬼师身体的癫狂状态和击打法器时所形成的声响，更是密而不分的一个整体。即：

身体的癫狂═══击打“啼啕”声（═══击打“噔耶”声）

（三）癫狂之声：象征河流的“声响”

由于鬼师身体的癫狂和在癫狂状态时击打法器的“声响”可视为同一实体，所以对鬼师癫狂状态的理解可以从击打“啼啕”或“噔耶”的声响中得到解释。

对于击打“啼啕”声或“噔耶”的声响，巴哼鬼师一般认为，所谓的“声响”主要是指声音的律动性和声音的质地特征，即西方音乐理论中的“节奏”和“音色”。同时，根据对多个巴哼鬼师的访谈得知，所有巴哼阴鬼师若需进入癫狂状态，就必须以特定声响敲击“啼啕”或“噔耶”，而“啼啕”在“医鬼”巫术和“送昂”仪式中实是传统法器“噔耶”的替代物。因此，对鬼师癫狂状态的认识，就须进一步理解法器“噔耶”的意义。

“噔耶”［dɛnm^{55} jɔ^{55}］作为“摇曳着渡河的船”，其一方面的特质展现在“登”［dɛn^{55}］上，即“船本身的形质”；另一方面特质则展现在“耶”［jɔ^{55}］上，即“船渡河的状态”。

首先，作为“渡河的船”，其本身的“形质”主要体现在了法器声的质地上，即敲击的“音色”。

在巴哼人的生活世界中，木竹材料和土石材料随处可取，但“啼啕”和“噔耶”既不是木竹材料，也不是土石材料，而是金属材料。同时，在巴哼文化中，除了对铁的称谓是巴哼语独有的之外，其他的所有金属称谓皆源自汉语。由此可见金属质地的“啼啕”和“噔耶”并不源自巴哼文化，而是与汉文化有渊源关系。所以，“医鬼”巫术中鬼师以敲击金属材质法器的声响进行导引癫狂状态与五行生克对人的神志状态、感觉情绪和喜怒哀乐有所影响的认识体系息息相关。

体现中国五行哲学思想，并对身体加以研究的《黄帝内经》认为：“金生辛，辛生肺”、“木生酸，酸生肝”①；“肺者，气之本，魄之处也”、“肝者，罢极之本，魂之居

① 《素问·阴阳应象大论篇》，转引自姚春鹏译注《黄帝内经》，中华书局2010年版，第61页。

也”①；“五脏所藏：肺藏魄，肝藏魂”②。由此推知，与人的“魄”相应的是“金”，与人的“魂”相应的是“木”。在传统汉文化中，对灵魂和鬼魂的信仰观念深入于生活的各个方面，在汉语词汇中就有许多表现，如人被吓到后会用“魂飞魄散”来形容将死或半瘫之态，人在被某物吸引并出现痴迷疯狂状态时会用“神魂颠倒”来形容，诸如此类不胜枚举。其中的“魂”在古代传说故事里常用以表达与肉体人身相区别的有形、有精神的一种“气”，这种“气”与巴哼文化中“伯鬼”或“鬼丧”的逝者灵魂观念有着相似之处。同时在五行哲学思想中，“金”不仅仅是一个象征类别的符号，还可以指具体的金属，如金、银、铜、铁等，另外五行相生相克的理论认为，金能克木，增调肺气可抑制过强的肝气。由此，“金”可以调控人的“魂”。

综上所述，引导鬼师灵魂附体的法器既不是木竹质地，也不是土石质地，而是金属质地。这是因为魂藏于肝，而肝源自木，金克木，所以金属材质的法器“啼啕”和“噔耶”所敲击出的声响能够克制或控制住灵魂。结合前述巴哼文化中“鬼”［kwi^{35}］的概念同汉文化中的“妖魔鬼怪”有一定的区别，其“鬼”主要是指“魂”，活人的和死人的灵魂。所以可以断定，附体于阴鬼师的不仅仅有诸多“伯鬼”的灵魂，还有被鬼师抢回的被作祟者的灵魂。③

鬼师“伯鬼”的灵魂═══（邀请）═══附体═══（控制）═══被作祟者的灵魂

↑

（船的形质：金属）“噔耶”和“啼啕”的材质（音色）

通过对“噔耶”形质方面的理解和分析，附体于鬼师身体的不仅仅有“伯鬼”的灵魂，也有被作祟者的灵魂。由此可知，鬼师在癫狂出现之际，使被作祟者的灵魂得以与“伯鬼”的灵魂合二为一，即活人的灵魂也等同于“伯鬼”：

“伯鬼”的灵魂═══（邀请）═══附体═══（控制）═══被作祟者的灵魂

“伯鬼”的灵魂═══被作祟者的灵魂

伯鬼═══活人的灵魂

在巴哼人的信仰世界中，“伯鬼”是指已故的亲人群体，是每个家庭或家族的前辈，

① 《素问·六节脏象论》，转引自姚春鹏译注《黄帝内经》，中华书局2010年版，第99页。

② 《素问·宣明五气论》，转引自姚春鹏译注《黄帝内经》，中华书局2010年版，第224页。

③ 在巴哼文化信仰中，道教文化占据了极大的部分，阴鬼师的诸多法术和用语都是通过汉语桂柳话直接加以表达，并体现出了道术方面的特质。据巴哼鬼师讲述，他们鬼师老祖“姜喜尤兰”的师父，就是太上老君。所以，道家阴阳五行哲学思想的诸多方面，也深深地影响着巴哼文化，并对巴哼文化的阐释起到重要作用。

是可以依照一定的亲属传承关系被认识的。因此，将活人的灵魂与祖灵联系在一起，其意在一种弥合，将因各种病患或灾祸导致无法承担起传承作用的个体重新融合进传承体系的脉络中，使处于脱离状态的个体重新回归于绵延不息的巴哼文化里，成为促成其文化不断持续存在的一个子因。

其次，作为“摇曳着的船”，其本身的“状态”则主要体现在了法器声的律动上，即敲击的“节奏”。

“耶”［jɛ[55]］是指“摇曳、晃动、摇晃”之意，是对一种状态的描述。因此敲打“噔耶”时所发出的律动，就应该是对过河状态的呈现。根据鬼师伯森有（侄）的解释，“在击打这种律动的节奏时，鬼师的身体需要配合声响上下摇摆，而不能左右摇摆”一说，更进一步地反映了这种律动实是对过河状态的表达：

2/4 X X· | X X· | X X·· | X X·· | X 0·· |

X X· | X X· | X X·· | X X·· | X 0·· |

X X· | X X· | X X·· | X X·· | X 0·· |

X X·· | X X·· | X 0·· | X X·· | X X·· |

X 0·· | X X·· | X X·· | X 0·· | X X·· |

X X·· | X 0·· | X X·· | X X·· | X 0·· |

X 0 X 0 X 0 X 0 | X 0 X 0 X 0 X 0 | X 0 X 0 X X X X |

X X X X X X X X | 3 X X X 3 X X X | 3 X X X 3 X X X |

3 X X X 3 X X X | 3 X X X X X | X X X X |……

（渐强 < 最强）①

该节奏型是一种“过河声”，阴鬼师只有处于“过河”的状态时，身体才会出现明显的、没有左右摇摆、只有上下晃动的癫狂特征，以示对乘船过河时身体所强烈感受到的“颠簸与起伏”的象征。

“过河声”的节奏型不只出现在鬼师的癫狂状态中，还出现在“卜鬼”与“医鬼”巫术的念咒中，根据对《（伯汪巳）卜鬼调》的总结发现，类似X X. 前紧后松的节奏型表达着一种不断紧凑和急切的情感，象征了一种奔向混乱状态的特征。在“医鬼”巫术中，阴

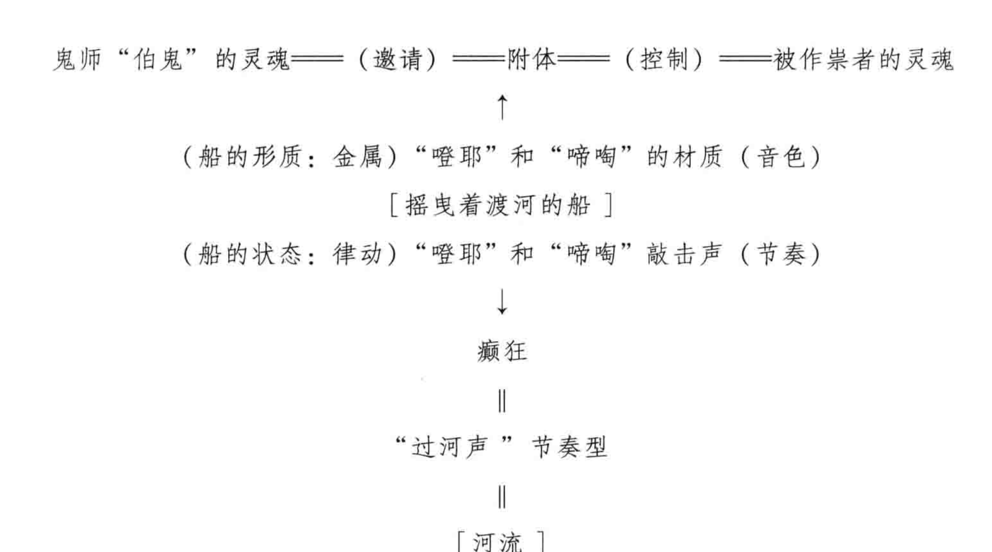
① 此种节奏形成的声音过程主要出现在鬼师选拔时，在“医鬼”巫术中也根据鬼师执仪时的自身需要而敲打，其长短则由鬼师自行掌握。

鬼师击打“啼啕”时出现的“过河声”与吟唱部分类似 X X · 前紧后松的节奏型相吻合，能够构成一种共振。同时阴鬼师的癫狂与其敲打“啼啕”的节奏也能形成一种共振。通常，阴鬼师在进入癫狂状态时，身体上下晃动的节奏与敲打“啼啕”或“噔耶”需上下摆动的动作完全一致。当鬼师的双脚落地时，“啼啕”的茎部也打在地面，并带动把柄的各个圆环相互碰撞发出声响。所以，三种律动通过一种节奏型产生共振，象征着乘船渡河时随涉水愈深而愈加波荡起伏、趋于湍急的波浪，以及作为“摆渡人”的鬼师驭水合浪、随波摇曳的律动场景。据伯森有（侄）说，在入门选拔时，当敲“噔”进入到一下一下整齐的声响时，要一点点变强，为了突出“很强”所以感觉一下下的击打声又慢了下来。

在这段最强的时期里，被选拔的鬼师必须要进入最癫狂的状态，即不停地、大幅度地上下蹦跳（通常都是坐着的）。在进行“医鬼”巫术时，也同样要符合这样的要求，如此才能赶走“鬼丧”。因此，阴鬼师在癫狂状态下念唱咒语时的“闹”，也要符合“过河声”节奏型的强弱起伏，使情感与扮相随着“啼啕”或“噔耶”的敲击声变化。

鬼师癫狂的身体、巫调吟唱的旋律节奏、敲击“啼啕”的响声均依据“过河声”的节奏型律动，并依据“过河声”象征“过河”这一场景而赋予意义。那么，将“过河声”节奏型抽离出来，其本身以 X X·· 前紧后松的节奏连续构成，并逐渐发展至 X X 的律动，象征了巴哼文化中信仰世界之河由浅及深、由缓及烈的状态，也象征了鬼师作为“摆渡人”驾驭舟楫由初行水边至搏击湍流深水时，水荡船摇、水击船响的律动。

由此“过河声”的节奏型，通过动态方式呈现的不仅仅是巴哼鬼师在信仰世界中“引渡”灵魂过河的状态，也是船顺水势时水浪起伏的状态。所以“过河声”的特点，从根本上是对信仰世界中“灵魂之河”的诠释和展现。



“河”的概念在巴哼文化中有着重要的地位。通过对“鬼丧”的理解可以发现，“鬼丧”是指那些意外死去并无法渡河的灵魂，以及刚刚去世正待渡河的灵魂。根据对巴哼文化信仰世界的理解，“鬼丧”代表混乱状态，因此“鬼丧”是游荡于混乱边地的灵魂。另据鬼师解释，那些没能得到及时送过河的灵魂和意外死亡的灵魂都是“鬼丧”，它们会流窜于“河边荒野”期待和等待过河。所以在巴哼文化信仰世界的图式中，象征未来、危险和混乱的边缘地带就是由众多的“河”所构成的。而这正符合了丧礼中阴鬼师执仪“送昂”仪式时，送灵路上灵魂在离开人世抵达“地府”之前的一段旅程。“送昂”[sɜŋ^{35}ɔŋ^{35}]中的“昂”[ɔŋ^{35}]在巴哼语里即指“水、溪流、河”，也就是将灵魂送过若干条河流的过程。这些河流依次是：

> [人或人的灵魂在世]—大河源—小河源—大河氐（低）—小河高—大河—小河—大河欧（区）—小河欧（区）—大黑河—小黑河—大白河—小白河—土地府卓冲过—



图 6-2-3 “送昂”仪式用巴哼人灵路图开路经（吴云龙 摄）

在这些大、小河流流域，就是所有“鬼丧”聚居的地方，而“过河声”的节奏型就是对这些河流波荡律动的表达。另外，在巴哼文化信仰世界的图式中，若干条灵魂之河均处于混乱状态的边地。根据鬼师“送鬼过河”一说中，“过河的灵魂就能和现世世界一样，可以买地买田、娶妻生子”来分析，灵魂之河的对岸就是“来生”——一个和现在一样的世界。在巴哼文化的传统观念里，“来生”的说法会经常存在于真实的故事中。所以，这条信仰世界的河流既是混乱的边地，也是另外一个现世的稳定中心，是化生“来世”的过去之源，亦是一个使未来成为过去、混乱归于稳定的契合物和弥合剂。

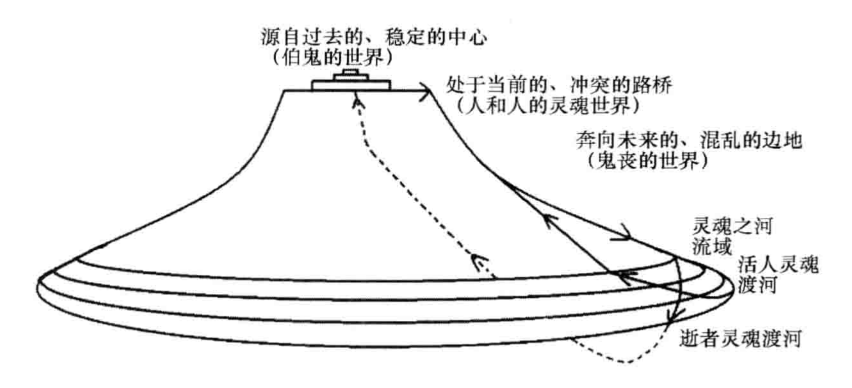


图 6-2-4　巴哼文化的信仰世界及信仰世界之河（吴云龙 绘）

四、癫狂、河的声音与“声音之河”的意义

（一）巴哼文化中阴鬼师癫狂行为的意义

根据巴哼文化信仰世界的图式，阴鬼师在执仪“医鬼”巫术时，其仪式声音的结构过程再现了由稳定状态向混乱状态过渡的一段区域，这段区域既衔接着过去和未来，也衔接着安全的稳定中心和危险的混乱边地。鬼师在这一信仰世界的画卷中正是处于一个稳定与混乱相冲突的中段，是对两种状态的衔接，其身体在这一信仰世界的图式里再现了巴哼文化“桥”的概念。在巴哼文化中，当涉及衔接信仰世界和现实世界、活人和死人、过去和未来、屋内和寨外、稳定和混乱的中间环节时，总会出现“中介桥梁”的概念。实际上，“中介桥梁”这一概念的出现正是对巴哼文化信仰观念中“天地同一生万物”思想的诠释，而鬼师身体在巫术中象征“中介桥梁”的现象则是对这一思想的文化实践。所以，鬼师身体的癫狂状态和在这一状态下击打法器的声响表达了一种同“桥”与“阿阄”相似的意义，即“传承与延续”。

通过对“噔耶”形质方面的理解和分析，鬼师在癫狂与附体状态时，附着于其体内的不仅有“伯鬼”，也有被作祟人的灵魂（即活人的灵魂），所以活人的灵魂也等同于“伯鬼”。“伯鬼”实际上在巴哼文化中隐喻着一种“传承与延续”的意涵，而“鬼丧”则隐喻着某种“断裂和终结”：

屋内——伯鬼：封固、不灵活→稳定且安全══留在过去——传承与延续
寨中——伯嫺 伯鬼：周期的→冲突且焦虑══处理当前
寨外——鬼丧：乱窜、游动的→混乱且危险══前往未来——断裂与终结

因此，身体的存在表示着文化自身传承与延续的存在，而身体的消亡则暗示着文化本体的断裂与终结。所以，在每一个个体的身体和生命受到终结和断裂威胁的时候，也预示着整个文化可能存在的断裂和终结，这样鬼师癫狂的身体状态就以一种介于存在和消亡边界、延续和断裂交点的方式得以出现在巴哼文化中，以完成文化对其自身及其内部诸多因素既存在又消亡、既黑又白、既生又死这样一种逻辑矛盾的合理表述。

（二）河流的声音与“声音之河”

承载癫狂的背景是信仰世界“河流”的律动，所以“灵魂世界的河流”对癫狂状态的呈现起着重要的作用。联觉（synesthesia，或译“通感”）是通则，同时感官具有统一性，听觉能向我们提供在空间里除声音以外“发出响声”的某东西，所以听觉与其他感官是有联系的。[①] 这些“河流”的水浪律动声形成一种听觉感知所理解的律动感，并通过联觉传达于触觉感知，使身体的触觉同样能感受到这种律动性，并随着听觉感知律动感的出现而颠颤。因此，“灵魂世界的河流”是一条条传达声音的河流，是能被听觉感知的“听觉河流”。同时，“河”在巴哼文化的精神信仰世界中还代表着一种契合物、一副弥合剂。因此，它通过制造“过河声”这种特殊的声音艺术形式，对巴哼人的听觉起着规训作用，并借此向现实世界传递具有弥合性质的声音信息，以使每一个巴哼人在接受这一声音特质时重归文化的传承体系。

（吴云龙）

---

① ［法］莫里斯·梅洛－庞蒂：《知觉现象学》，姜志辉译，商务印书馆2001年版。转引自：SCHAPP，*Beiträge zur Phänomenologie der Wahrnehmung*（《论知觉的现象学》），Inaugural Dissertation，Göttingen，Kaestner，1901，et Erlangen，1925. P. 33.

第七章

壮族民间信仰仪式中的音声与迷幻

第一节　布偏人的"天婆"

"布偏"是聚居于广西壮族自治区防城区峒中镇的一个壮族支系，自称"偏人"。偏人崇信一种被称作"天"的原始宗教，其仪式被称为"做天"，执仪者称"天婆"，此即本节的研究对象。

笔者涉足该领域的研究起始于1999年，当时以撰写硕士论文为目的，在近一年的时间里，先后对广西十万大山腹地中越边境地区的"偏人"社区[①]进行了四次田野调查，对"做天"之仪程及音乐在其中的应用状况做了全面系统的记录与分析，并最终以专著的形式出版[②]；2010年7月16日至8月2日，笔者再次前往防城区峒中镇板八村进行了历时17天的田野调查，本次调查重点集中于板八村，兼及峒中镇，调查方式以"天婆"的个人访谈为主，共走访天婆12人[③]，录制访谈资料时长34小时30分，拍摄照片71幅，调查文字记录及工作日志6万多字；2011年1月22日，笔者再次前往板八村陈志秀家全程实录了其历时两天两夜的"天酒"仪式。以上是本节构建的资料基础。

本节的研究目的主要是详细搜集天婆们人生经历及个体感受的各种信息与数据，并作以相互间的比较，以图揭示天婆"神灵使者"特殊身份的来龙去脉。

---

① 该社区范围原包括广西防城港市防城区峒中、板八、那垌三个乡镇2005年7月防城港市进行乡镇机构改革，将板八乡与峒中镇合并，共同归入峒中镇；那垌乡与那良镇合并，共同归入那良镇。故今日偏人社区应指防城区峒中镇及那良镇那垌村。

② 2002年9月，笔者硕士论文《壮族天乐研究》经修改后更名为《原始祭仪中的天籁之音——壮族（布偏）"天乐"研究》，由中国文联出版社出版。

③ 包括天婆栾国英、闭文莲、陈志秀、陆月林、赖增凤、陈立英、闭日森、闭文采、裴朝芬、王华周、王伟姬及当地唯一的"天公"王伟军。

一、 难以摆脱的宿命——天婆成因调查

（一） 开端：奇怪的病症

“天婆”是一种身份，天婆是一种宿命，每一位天婆都继承并延续着神圣的家族使命：如果家族（包括夫妻双方）长辈中有人做过“道公”、“天婆”、“仙婆”，则她（他）去世后灵魂会化成兵马①，数年后重新回到家中，在晚辈中挑选自己的继承人。晚辈女子②中一旦有人被选中，那么她便必须承担起成为“天婆”的使命。

据调查，每位天婆均经历过由普通人化身为“神灵使者”的神奇过程，其先兆便是突然患病。患病的时间各有不同，多出现在停止生育之后（有个别例外），症状大致相同，即除了少量薄粥，基本吃不下任何食物，畏惧油腻，只想饮茶，浑身无力，身体瘙痒，忽冷忽热，月经紊乱等。从患病开始，逢农历每月初一、十五，就会有家中祖公的“兵马”附身。被附体后，病者便会身不由己地直立上跳，手脚抖动。据说，这是祖公兵马来“掂量”此人的骨重③。初病时只有祖公兵马附体试探，待人选合适后祖师兵马和其他兵马才会正式降身，方可正式拜师“取香根”④。

表7-1-1为12位天婆的患病年龄、主要症状及生育状况等基本信息。

表7-1-1 天婆基本信息表

姓名	出生时间	患病年龄	生育情况	主要症状	度身年龄
王华周	1916年	24岁	度身前生两胎，度身后生两胎	浑身无力、瘙痒，感觉忽冷忽热、吃不下饭	26岁
闭文莲	1957年	13岁	度身前生两胎（均夭折），度身后生两胎	吃不下饭，浑身无力，无法行走	23岁
栾国英	1943年	41岁	度身前已生育完毕	浑身无力，胸闷恶心，吃不下饭、头皮瘙痒	51岁

① “兵马”是天婆们惯用的说法，是听从她们调配的阴兵，主要是由其祖公、祖师中做过天婆、道公或仙婆者的亡魂演变而成，每位天婆都拥有千万个兵马。

② 只有极个别为男子，据笔者调查，当地只出现过一位男性“天公”，即板八那涯村的王伟军。

③ 当地有请道公算骨重的习惯，据说只有骨轻的人才能上天，适合做天婆。

④ 即拜师求取香火的种子。

（续表）

姓名	出生时间	患病年龄	生育情况	主要症状	度身年龄
陈志秀	1936 年	42 岁	度身前已生育完毕	骨头疼、头晕、呕吐、肚子痛	46 岁
赖增凤	1953 年	23 岁	度身前已生育完毕	头晕、怕冷、吃不下饭、脾气暴躁	28 岁
陈立英	1962 年	30 岁	度身前已生育完毕	吃不下饭，不能靠近死人与产妇	32 岁
闭日森	1942 年	32 岁	度身前已生育完毕	忽冷忽热，月经不正常	33 岁
闭文采	1961 年	46 岁	度身前已生育完毕	身痒、头痒、肚子疼、月经不正常，骨头冷、忽冷忽热	48 岁
陆月林	1947 年	36 岁	度身前已生育完毕	头晕呕吐，吃不下饭，手脚酸软	38 岁
裴朝芬	1928 年	59 岁	度身前已生育完毕	身体消瘦无力	60 岁
王伟妪	1938 年	45 岁	度身前已生育完毕	不吃不睡，不能靠近产妇	46 岁
王伟军（男）	1936 年	45 岁	度身前已生育完毕	不能进食，心乱，气若游丝	46 岁

这种病求医问药是治不好的，只有顺应了“天命”，才会得以康复。在调查中，很多天婆都谈及“做天婆实属无奈”的话题，由于要守很多禁忌，会对家庭生活造成许多不便，更主要的是天婆一生至少需要举行三次“天酒”① 仪式，需要花费全家几年的积蓄②，极大地加重了家庭经济负担，这是许多人不愿做天婆的重要原因。她们也曾试图摆脱宿命，但终究难以逃脱。在采访中，笔者就收集到许多这样的实例：

实例 1：

天婆栾国英，41 岁就出现了患病的征兆，但因为做天婆有很多禁忌，不能干脏活儿、累活儿，而家中又缺少劳力，所以一直不愿接受天命，靠自己的意志强忍病痛，并多次请天婆“礼顶”③ 以暂缓病痛。这样持续了十年，未曾想宿命竟转移到了自己心爱的女儿身上，为了女儿的前途，栾国英最终还是下定决心顺从天命，度身做了天

① 即带着人间的美酒和糍粑上天，将它们送给居住在天上的“顶”和“巫”，请求她们为天婆投放法力。

② 需要杀一头猪，十几只鸡，蒸 200 斤糯米糍粑，还需要宴请前来祝贺的亲朋友邻以及打点前来帮忙的“姐妹们”的红包等，对普遍贫困的偏人家庭来讲，这是一笔巨额开销。

③ 礼顶是天婆们常作的一种法术，作用是整顿天婆混乱的兵马。通常天婆犯禁或年老力衰，兵马就会散乱，天婆的身体便会出现病痛，此时便须请其他天婆来帮忙“礼顶”。

婆，随即母女两人的病均得以痊愈。

实例2：

天婆闭文莲，13岁时就出现病兆，身体时好时坏，18岁嫁人后连怀两胎都未能成活。20岁拜天婆王华周为师，但文莲担心做天酒花费太大，家中负担不起，便偷偷去那蒙村找仙婆拜师（仙婆不需要做天酒），结果遭到兵马惩罚，以致精神错乱，神志不清，行为举止异常：睡在房梁上；爬到十几米高的竹子顶端；把亲生的孩子往火堆里扔……后家人实在无奈，只好又请王华周来降服作乱的兵马，让文莲重新拜师学习做天，一直等到做过第一次天酒，闭文莲才完全恢复正常。

从祖公兵马降身试探（初病）到所有兵马正式降身通常会经历一到两年时间，有的甚至长达五至十年①。如天婆赖增凤，由于患病时刚刚结婚，还未生育，所以直至五年后生育完毕方才正式度身；又如天婆闭文莲，初病时年仅13岁，十年后方正式度身。

（二）就命：拜师与度身

在得病之初，患者通常首先会去求医问药，如果没有疗效，便会请天婆帮忙查算，若被算出是天命降临，则只能请天婆施法“礼顶”以减缓病痛，继而耐心等待“兵马”的试探与确认，等待那一个神秘时刻的降临。

据说，在一个农历初一或十五的凌晨，无形的千军万马会突然降临，依附在那个被选中的身体之上。身体忽而直立上跳，忽而剧烈抖动，同时伴随不断的打嗝、呕吐现象，反复持续两三个小时后，会鬼使神差②地跳去寻找她的师傅。在天婆栾国英的讲述中对此有较详细的描述：

实例3：

1994年农历三月十五的凌晨四点，栾国英突然醒来，两条腿不住地抖动，随即便出现不断地直立上跳，这种行为从凌晨四点一直持续到天蒙蒙亮，惊动了四邻，同村天婆黄世珍闻讯赶来，指导家人迅速点燃香火，请下祖公引领她去找师傅讨取香根。当香被点燃之后，栾国英只觉得眼前有一个浑身白色的人影，很模糊，能感觉到是一个老人，男性，大约七八十岁，看起来老老实实，栾国英心中没有任何恐惧感。那白影只闪了一下就不见了，没有讲话。栾国英感觉到此时自己的身体轻飘飘的，似乎受

---

① 有些女子太年轻，还没有结束生育，兵马认为这种身体不干净，一般等到其完成生育后才肯附身。

② 在访谈中，天婆们谈及此段经历时都强调自己当时处在一种无意识状态，具体情形通常是后来根据旁观者的讲述而得知的。

到了一股无形力量的支配，引导着她向前走去，一直来到江口北屯村天婆黄世祥家。栾国英飘飘忽忽，时走时跳，行进的速度却很快，邻居甲世梅怕她在这种入神的状态下走失，一路跟着她，却怎么也跟不上。此时的栾国英一语不发，能看到路边的人，但对别人的搭话却置之不理，样子看起来像生气一样。从栾国英家到黄世祥家有五公里平路和两公里山路，她步行到那里时黄家还没吃早饭。栾国英进门后一语不发，径直奔黄世祥家中二楼的祖师楼①，在上面不停地直立上跳，黄世祥顿时便明白了情况……帮国英将身上的兵马退下后，黄世祥让大家坐下来先吃早饭再说。饭毕，她带国英来到楼上小屋，点上香，告诉天上的师傅自己要将香根传与国英，之后便把每个香筒的香根拔一两根出来放进甲世梅随身带去的布袋里交给国英。国英拿到香根，也不说话，转身边走边跳回到家。据说当时的情景很多人都看到了。

取回的香根被放置在家中早已准备好的祖师楼上，待到择定的吉日再请师傅来帮助安置香坛。从此以后，徒弟便可以跟着师傅学习“做天”了。由于学习的需要及师傅精力的局限，每位徒弟至少要拜两位师傅：传授香根的被称为“老师傅”，通常会是年龄高、资历老的天婆；此外，还会拜一到两位“小师傅”以辅助教习。

笔者在调查中了解到，天婆的学习与传授兼有“阳传”与“阴传”两种方式，但以阳传为主，传授方法并非专门教习，而是在取完香根之后，徒弟需跟随师傅四处“做工”②，在“做天”现场跟唱，耳濡目染，慢慢积累学习。一般资质好的徒弟跟一年左右就可以独立，而资质差的要跟两三年，更有甚者，如骆娟珍（马双村）、赖家珍（上龙村）等人，存在学习多年依然记不住词，无法独立的情况③；阴传是阳传的辅助手段，大多由“祖公兵马”或“祖师兵马”在梦中教习。多数天婆均谈及每当她们在做天时遇到困难或不懂的问题时，祖公或祖师的兵马就会在头天晚上的睡梦中给予指点。④

“度身”是天婆的戴帽仪式⑤，通常在拜师一年后举行⑥。戴过帽的天婆便拥有了“做

---

① 每位天婆家中都会有一个僻静的小屋，被称作“祖师楼”，里面设置着天婆的香坛，通常不允许外人进入。

② “做工”是天婆们惯用的说法，即应人之请去帮助举行各种仪式，以达到驱邪、解难、祈福的目的。

③ 至于学得快与慢的原因，天婆们的解释是：家中祖公兵马旺、级别高，其后代就带得了“十万兵马”，学得快，做得也灵验；如果祖公兵马不旺，级别低，其后代就不够聪明，带不了“十万兵马”，便学得慢，做得也不够灵验。

④ 许多天婆跟笔者提及梦授的经历，梦授中可以听到祖公（祖师）兵马将天婆不懂、不会的路数一句句地教唱，天婆们在梦醒之后往往能保持完整、清晰的记忆。

⑤ 天婆们都有自己的法衣——大红（少数为绿色）斜襟长袍，袍长及地，两侧开衩至腰，内穿长裤；头戴镶有珠子、玉石、缝有花边图案，绘有神像，用花布做成的莲花形神帽，帽后五条长飘带吊至小腿，居中之飘带稍宽，上绘有各种神像，两边飘带用花布制成。神帽是天婆法力的象征，只有度过身的天婆才有权佩戴，那些未举行过度身仪式的“准天婆”只能穿袍，不能戴帽。

⑥ 笔者通过调查发现，一年只是个大致时间概念，而事实上度身时间的确定受家中经济条件、学习进展情况等多种因素的限定。

天”的资格，但此时她的法力依然很弱，只能简单查算一些“难数”[①]，并没有破解的能力，许多天婆在度过身之后依然需要跟随师傅学习一至两年才可真正实现独立。

天婆度身需要举行“天酒”仪式，其过程将持续三天三夜。届时，同一个小组[②]的天婆会齐聚准备度身的“姐妹”家中，辅助她完成这一神圣仪式中的各项内容：第一天，焚香设供，敬请天上的“祖师”下界，天婆们一齐带领准备度身的弟子，将做天的所有“路数”[③] 统统唱一遍，这样她在以后做天时便能一切顺利，不会忘词；第二天，天婆们做好糍粑，备好各种供品，供奉天上所有的神灵，请他们投放法力给即将度身的天婆；第三天是整个仪式的最高潮，先给度身的天婆戴帽，之后众天婆施展法力，表演令人触目惊心的绝技——上刀山，吸引方圆十几里内的人们都赶来观看：在门前的空地上，由请来的道公师傅用木板搭建一个三至四米高的平台，用十二把两尺多长锋利的砍刀刀刃向上绑成一架斜梯，刀面与地面约成四十五度角。天婆们身着法衣，头戴莲花帽，手持“鼎叮”[④] 边弹边唱，仰仗着“有法力和兵马护身”，她们两人一组，神情自若地依次[⑤]赤脚稳步踏上“刀山”，直抵平台，在台上伏身下拜，此过程需要重复三次。其间天婆们还会受托帮助携带一些人家的衣物[⑥]，据说这样做会给这家人带来福气，消除灾患。过罢刀山，“准天婆”便可以戴帽了。当晚，天婆们还会打开“天门”，请下依端、依亚[⑦]两位神仙与群众进行歌舞狂欢，直至次日拂晓方散。

每位天婆一生至少需要做三次“天酒”，第一次称为“度身”酒，即正式确立身份；第二次称为“开光”酒，意味着天婆可以独立承担做天的任务；第三次称为“香坛”酒，目的为提升天婆的等级与能力。除“度身”酒需做三天三夜，且要上刀山外，其余的只做两天两夜，不需要过刀山。用 94 岁天婆头王华周的话来说：“如果不做开光酒，就学不通。只有做了开光酒，做天才能顺畅，不会忘词……做了香坛酒，才能圆满。”由此可见，做天酒好似天婆神职生涯的成长仪礼，“度身”仅仅意味着徒弟获得了学习的资格，“开光”才真正意味着徒弟具有了独立的能力，到了“香坛”阶段，则已经达到成熟完满的阶段。

除了以上三次必做的天酒，如果天婆有了触犯禁忌的行为，或天婆师傅收徒过多，都

---

① 天婆会用一种称作“甲子”的法器帮人查算可能遇到的灾难。

② 相同师承关系的天婆互称“姐妹”，形成一个小组，每个小组由一位资历最高的天婆做头。

③ 做天有很多种类，不同种类所走的路不同，天婆们称其为不同的“路数”。

④ 即“天琴”，当地俗称“鼎叮”，既是天婆们的法器，又是当地中越边境地区流传的一种弹拨乐器，有关其形制构造与乐曲研究等内容，请参看孙航：《原始祭仪中的天籁之音——壮族（布偏）“天乐”研究》，中国文联出版社 2002 年版。

⑤ 度身天婆由“小师傅”带领，走在最前面，其他姐妹两两随意组合。

⑥ 在当地人的观念中，天婆具有携带阳间人的灵魂上天的能力，而本人的衣物是承载其灵魂的载体。

⑦ 侬端、依亚是传说中一对主管歌舞的神仙，相传“鼎叮”即为二人所造。详见《原始祭仪中的天籁之音——壮族（布偏）“天乐”研究》。

会引起兵马的散乱，造成天婆的病痛或家中祸事。发生此类情况，一般可以先请天婆来“礼顶”，梳理散乱的兵马，如果依然无效，便需要再度许愿做天酒，以还愿的方式求得安宁。由此看来，做天酒又好似给虚弱的病身补充营养和抵抗力，用天婆们的话来讲，“做得越多，兵马越旺，身体越好，家中越平安”。所以做天酒是家中的大喜事，亲朋好友、同组姐妹均会前来，一为祝贺，同时也为来沾染一些吉祥的气息。

二、 不敢逾越的“雷池”——天婆禁忌调查

“不能吃狗肉、牛肉和无鳞的鱼；不能干挑粪之类的脏活；不能见死人，不能见人、狗、牛的分娩；定期供养自己的兵马（农历每月初一、十五及各个年节），不能对祖师不敬；不能做伤天害理的事；遇到别人有难请求帮助[①]，必须无条件应允。”以上是每个天婆都必须牢记于心的禁忌规定，生活中她们处处留心，唯恐因触犯了它而遭受兵马的惩罚，付出身体与财产的双重代价；然而生活中依然会发生很多在无意识状态下触犯禁忌的情况，因此天婆一旦出现了莫名的病痛与灾难，便会自然而然地与犯禁受罚作以联系，往往会通过查算来验证究竟，一旦被确认，轻则焚香设供请求兵马宽恕，重则需请天婆做“礼顶”以安抚兵马，若二者均不奏效，则必需许愿做天酒方可得以解脱。笔者在调查中采访收集到各种有关天婆因触犯禁忌遭受惩罚的实例，下节选几例，以窥其实：

实例 4：

天婆闭日森 2006 年生过一场大病，医院诊断是糖尿病，发病症状是尿频，尿液中有很多泡沫。在吃药、打针，同时又请天婆来“礼顶”之后，病才得以痊愈。闭日森说这场病是因为她受一个熟人的邀请，出远门到福建去帮人求子，可能是因为接触了不干净的东西，兵马罚她，才导致生了这场大病。病愈之后，她就再也不敢随意外出了，兵马认为她“很乖”，就不再罚她，现在身体已经完全康复了。

实例 5：

其那文打村有一个天婆（姓名略去）为人不好，她原先 40 多岁时做得很灵，脾气也正常。但到了 55 岁以后，脾气变得很坏，经常跟丈夫吵架，完全不能接受别人的批评，现在和丈夫分居，如果谁得罪了她，她就不肯帮人“做工”了。经常出尔反

---

① 特指遭遇了“鬼”的侵害，需要天婆通过“做工”来消解的灾难。

尔，把已经收了的米又还给人家[1]。如今她就遭到惩罚，自己和丈夫的身体都不好，常常感觉心乱，丈夫也瘫痪了，要拄着拐杖才能走路。家中很不顺利，不久前大媳妇也去世了。

实例6：

闭文莲在外打工，因长时间不"做工"，怕她的兵马闲了会生事，便让大儿子每个月初一、十五替她给祖师上一次香。一天，文莲突然接到儿子的电话，让她快点回家，说这几天感觉到心里很乱，连车都不敢开了。文莲的儿子在镇上做卖鸡的生意，每天要开着三轮摩托车运送鸡鸭，不能开车就无法做生意，因此才急于叫母亲赶快回家。文莲明白这是兵马在扰乱儿子，便告诉他不要怕，只要给兵马准备一顿饭，告诉它们因为家中老小都要吃饭，文莲是迫不得已才出外打工，请兵马体谅她的苦衷，不要再来惩罚自己和家人。儿子照办，症状便消除了。

实例7：

天婆头王华周有一个徒弟（姓名略去）不走正道，整日在外面打工不回家，不做"天"而改做"仙"，还结交其他的男人。丈夫非常怨恨，便砸烂了她的香坛，把香根扔进水沟里。结果兵马怪罪，惩罚她的师傅，不仅王华周得病浑身疼，连她的三儿子也得了重病，全家不顺，只好做了一次天酒，王华周的病好了，三儿子却没能躲过此劫。

实例8：

天婆闭文莲25岁生完小儿子后去防城医院做结扎手术，不料同病房有一位妇女刚做完流产（属于刚刚生产），文莲对此并不清楚，无意间喝了那女子送的鸡汤，结果遭到兵马惩罚，连续一个星期吃不下东西，浑身疼，后来让丈夫在家里烧香，向祖师解释，才得以痊愈。

实例9：

闭文莲27岁那年，婆婆因为她不能干挑粪等脏活、累活而骂她没用，文莲生性好强，赌气去挑粪，结果遭到兵马惩罚，大冬天身不由己地跳进江水里去冲洗；28岁那年，文莲忽然感觉脚痛难忍，不知何因，后来才发现是丈夫打烂了她香坛上的油灯。

---

[1] 偏人若遇有难，想请天婆帮助消解，便可装一小袋米送往天婆家请求帮助，天婆收了米，就必须无条件应允对方的求助。

原来因为文莲做天很灵验，帮人治病80%都能有效，所以请她的人很多，她整日在外帮人做工，无暇管家，丈夫因此很生气，一怒之下便砸了她的神坛，致使她再一次受罚。

实例10：

天婆栾国英，2001年随丈夫何宗君到南宁探望笔者，笔者曾请夫妇二人在餐馆吃饭，不想国英回家后就病了：发烧、感到心里闷热，浑身起水泡，奇痒难耐，骨头疼。查算后才知道，原来我们吃饭的那家餐馆曾卖过狗肉，招致兵马怪罪。后来做了一次"礼顶"身体才好。

从以上采寻实例可以看出，尽管天婆们小心谨慎，但还是不断有人会因自身或他人的原因而直接或间接受罚，这既是对当事者的惩戒，又是对其他人的警示，致使禁忌戒律具有了犹如法律般的神圣与威严。而执掌此法的，是那些冥冥中异常活跃，而普通人却无法感知的天婆"兵马"。有趣的是，兵马的"执法"似乎并不是遵循着"谁违法谁受罚"的原则，有时犯禁与受罚者并不统一，例如家人犯禁，天婆受罚；甚至还会出现徒弟犯禁罚师傅的情况。笔者在调查中还发现，有些天婆很少受罚，兵马似乎对其比较宽容，即使偶有小错，也好像视而不见；而有些天婆，如闭文莲，竟会接连不断受到惩罚，兵马对其又似乎格外苛刻。就这一问题，笔者询问了多位天婆，得到的回答是：天婆的兵马越大，法力越强，兵马对她的要求便越严格，因此她会更容易遭受惩戒。

解读天婆的禁忌戒律，可以找寻出三个关键词：洁净、供养与守德，这些内容与寄生在天婆身上的"兵马"似乎有着密不可分的联系，这将在本文下一个问题中做专门探讨。

三、动于无形的千军万马——天婆"兵马"探究

（一）兵马的构成

天婆的一切神力均来自于那些寄宿于其体内的"精灵"们，即所谓"兵马"。前文已述，从出现患病征兆开始，就已经有少量的兵马——"祖公兵马"开始间歇性进入她们的身体，农历每月初一、十五均会"入身"，不断掂称天婆的"骨重"[①]，经过反复试探，最终为兵马的长期生存寻找合适的"宿主"。

宿主一旦被确定，祖公兵马就会长期寄宿下来，并承担起另一个重要任务——为天婆

---

① 其外观反映便是天婆的不断直立上跳。

挑选“师傅”，迎接“祖师兵马”上身。于是便会出现前文中拜师求取香根的一幕。笔者通过调查比较，发现“祖公兵马”在香根求取对象的选择上也有一些规律可循，即通常会选择那些与自己有家族姻亲关系的、兵马旺、法力大的资深天婆。如天婆陈立英，便是在其小姑陈志秀处求取的香根；天婆闭文采，是在其大嫂龙广英处求取的香根；天婆赖增凤，是在其姐姐赖增任处求取的香根；天婆王华周是在其婶母处求取的香根……一旦求取了香根，天婆便会继承老师傅所有的祖师兵马[①]；每位天婆还会再兼拜一至两位小师傅，继承她们的祖师兵马；此外，本组天婆头的兵马可以为组内所有天婆共用。如此，一个千军万马的部队便形成了。

祖公兵马与祖师兵马是天婆兵马的主要构成，此外，天婆还有一个扩充兵马的渠道——招收散兵：当地的天婆、道公、仙婆等从事巫职的人员[②]去世四个月后，家人会请天婆去做“送灵魂”的法事，将死者的灵魂送到“仙台”[③] 去居住，法事完毕之后，亡者的所有兵马便可由为其送灵魂的天婆继承。笔者于 2011 年 1 月 22 日天婆陈志秀做天酒时，在其家中发现一张纸条，上面记录了陈志秀近三年送过的亡魂，题头是“送鬼回西天安寨”，内容如下：里火 3 人，上龙 4 人，其龙 1 人，马双 1 人，那蒙 1 人，里冷 1 人，黄美 1 人，板八 2 人。接收 14 个人的兵马就如接收了 14 支部队，可见散兵的数量也蔚为可观。需要特别指出的是，这种散兵并不是谁想接收都可以的，亡者的家人通常只会请与自家有亲缘关系的天婆来送，如果亲戚中没有，则会选与自家关系较近的天婆来送，不愿让没有关系的人来继承其祖公兵马。

祖公兵马、祖师兵马和收来的散兵共同构成了天婆的兵马部队。

（二）兵马的形态与习性

天婆的兵马到底具有怎样的形态？从外观的角度来看，各种仪式中，天婆在派遣兵马时，总是从神坛上插香的米碗中撮一小撮米粒，握在手心里默默念咒，随后向四周抛撒开去，意味着向各个方向派出兵马，可见，米粒是兵马的外在形态代表。

从天婆的内观视角看，兵马又是何种模样？笔者在调查中专门就这一问题询问了多位天婆，现根据她们的讲述予以归纳：

关于兵马的外形，天婆们通常是看不到的，只是凭意念感觉得到。兵马平时均住在天婆的身体里，但只是蛰伏，只有当天婆们焚香设供，抖动彩扇呼唤它们，它们才会苏醒，此时，天婆们便会有剧烈的身体反应：或直立上跳，或席地盘腿而坐，两腿上下晃动，同

---

① 包括师傅以及师傅的师傅的所有兵马，如此按代向上顺次推衍。

② 这些人都具有法力，拥有兵马。

③ 按照偏人的观念，人死后灵魂会居住在天上，但不同的人居住的高度不同，普通人死后灵魂会到“顶”，而天婆、道公、仙婆等有兵马的人去世后灵魂会居住在更高的仙台。

时伴随着不断的打呵欠，打嗝等状态。许多天婆对这种状态下的感觉描述是：自己可以感觉到自己的存在，眼中看到的与真实情景也没有差异，只是略微有些模糊，像是隔着一层纱；感觉到身体很轻，像要飘起来，浑身很舒服，做工时间再长也不感觉累；很容易记得词，天婆们感觉不是自己在唱，而是兵马借她们的口在唱。

只有个别天婆谈及在偶然情况下看到过自己的兵马，如天婆栾国英在求取香根的当天就模糊地看到了自己的祖公兵马："当香被点燃之后，只觉得眼前有一个浑身白色的人影，很模糊，能感觉到是一个老人，男性，大约七八十岁，看起来老老实实，只闪了一下就不见了，没有讲话。"而天婆赖增凤看到的兵马是："兵马浑身都是白的，看起来轻飘飘的，长相和人一样。"尽管天婆们的描述很模糊，连她们自己也并不十分清楚兵马的长相，但当地几乎所有人都非常肯定"兵马是白色的，五鬼、山鬼等害人的鬼是黑色的"。

虽然是另一个世界的"精灵"，但从天婆们讲述的内容可以清楚地感觉到"兵马"竟拥有许多与人类相同的习性和情感。它们喜爱洁净，对其寄居的环境——天婆的身体有着极为苛刻的要求，稍有差池便会施以报复。即便是宿主过世，其家人也必须把香根掩埋在清澈僻静的江水边，以供那些散落的兵马们临时居住；它们喜爱热闹，据天婆们讲，做天时旁观者越多，兵马越开心，做得越灵验。做天时"鼎叮"一响，就像敲锣打鼓一般热闹，兵马听了才会高兴，才肯帮忙。所以天婆一般都有琴，即使不会弹曲子，也要将琴弦拨响；它们有着人类的情感，会高兴，也会生气。高兴了，便尽心尽力地帮助天婆，做天便可灵验；生气了，便会耍性情，任天婆再三请求，依然不肯上身，致使天婆无计可施，颜面无存。

（三）兵马的能力

天婆的法力完全来自于寄居于体内的兵马，每次做天时，天婆均需要焚香"开声"①，唤醒沉睡的兵马，恳请它们的帮助。只有借助兵马的辅助，天婆才可以出生入死，在阴阳两界间自由穿行。具体来看，天婆需要兵马提供的特殊能力主要包含以下几点：

第一，记忆唱词的能力。尽管天婆们都有着相当长一段时期的学习经历，但她们还是强调自己记忆唱词的能力主要来自于身上的兵马："不是我在唱，而是兵马借我的口在唱"，"一旦得罪了兵马，它们不肯上身，就记不得词了，做不得了"。

第二，提升身体的能力。做天时天婆需要仰仗兵马的这股提升力，使自己的身体飞离人间，飞向天界或鬼蜮（此情景为内观想象）。

第三，提供体力、武力与智力。做天仪式的主要内容大致可以概括为天婆率领着自己

---

① 开声即开口唱。

的千军万马，携带着大批的礼品和主家人的灵魂①上天去拜见各路神灵，向他们行贿，以礼物和虔诚换取神灵的愉悦，从而施展法术，帮助主家解脱灾难，换取幸福平安。这一路行进，需要无数的“体力劳动者”来搬、挑、扛、抬贿神的礼品以及灵魂乘坐的轿子；这一路行进，每到一个站点②，都需要有勇武的兵士来把守人们的灵魂，防止有污秽邪恶的鬼来侵扰加害③；这一路的行进，当抵达一些重要的地点，如“大海”、“刀山”时，需要具有识别力的慧眼来辨别灵魂命运中的灾难，并将“难”从灵魂身上“撕下”，丢入大海或刀山化解。以上各种体力、武力及智力需求，均由天婆的兵马来胜任。可见，在兵马的群体中，也存在鲜明的个体能力差异：有的会唱歌，有的不会④；有的勇武，可以帮助“守身”；有的聪明，可以帮助解难；有的不够聪明，只能帮着挑抬礼品。因此兵马也就有了大小等级之分，天婆们通常把那些聪明的，会解难的兵马称作“大兵马”，将那些只会做简单体力活儿的称作“小兵马”。⑤

（四）天婆与兵马的特殊关系

“一种生物，需要暂时或永久地寄生在另一种生物体内或体表，才能获得维持生活的营养，同时还可给被寄生的生物带来损害，这两种生物间的关系就是寄生关系。被寄生的一方称为宿主，寄生的一方叫寄生物。”⑥ 医学领域对寄生虫的研究将宿主与寄生物的关系概括为“寄生双方既相互斗争，又相互适应”⑦。笔者在对天婆的调查研究中体会到天婆与兵马间存在的关系与这种“寄生关系”颇有“通感”，故以下试借用“寄生”这一生物医学概念，从天婆的内观视角，对其与兵马间的特殊关系做以下解读：

对照寄生关系的双方，兵马犹如寄生物，天婆犹如宿主。在寄生关系建立的初期，二者间存在着明显的斗争性：兵马不断试探，试图占据天婆的身体；天婆尽力反抗，不愿成为兵马祭坛上的牺牲。斗争的结局，便是兵马以其“神力”强制天婆就命，并以惩罚的手段限制了天婆的日常行为，规定了天婆的各种禁忌，使天婆被迫将自己的身体奉献为兵马的居所，并承担起供养它的责任⑧，从而确立了二者间的“寄生关系”。上文提到天婆禁忌戒律中包含的“洁净、供养、守德”三个关键词，其内涵无一不与兵马的生存相关：洁净

---

① 指在世人的灵魂。

② 做天仪式的“上路”环节，是从地面开始不断向天界飞升的过程，天界被分为很多层，神明们分别居住在不同的高度，越向上级别越高。上天的大部队每到一位神明的居所，均会进行休整，并拜神祈福。

③ 天婆们称此为“守身”。

④ 天婆赖增凤曾对笔者讲，做天酒最后一晚对歌时，有时会出现降身的兵马不会唱的情况，则需将它退下，再请会唱的兵马上身。

⑤ 大兵马多为祖师兵马，小兵马基本是天婆们招来的散兵。

⑥ 许隆祺：《论寄生虫与寄主的相互关系》，《医学与哲学》1983 年第 11 期，第 12 页。

⑦ 许隆祺：《论寄生虫与寄主的相互关系》，《医学与哲学》1983 年第 11 期，第 12 页。

⑧ 农历每月初一、十五天婆均要在自家香坛上为兵马供奉一顿饭，即便是天婆因故外出，也需委托其姐妹或家人代替供奉，否则就会遭受兵马的惩罚。每次做天完工之后，天婆也需请兵马吃一顿饭以作报答。

是兵马居住的必要环境；供养是兵马的生计来源；守德则是兵马生计得以世代延续（即“天”之信仰在偏人中的延续）的保障[①]。“寄生关系”一旦确立，二者间便会形成一种相互依赖的平衡：兵马靠天婆来供养，而天婆借助兵马，获取做天所需的“超常能力”，只要安守禁忌，尽心供养，她们也会获得平安幸福。

（五）小结

纵观兵马的各项特征及其与天婆的特殊关系，可以窥探出兵马与天婆间存在的更深层的关系。

从兵马的构成来看，祖公兵马是由家族祖先的灵魂直接衍生的，而祖师兵马和散兵，尽管表面与家族姻亲无关，但实际上在继承时是带有明显的家族性选择倾向的，即便是无法满足条件，也尽可能向人际关系亲近的方向靠拢；从兵马的习性来看，那些存在于另一时空的“精灵”们展示出的并非“神性”，却是十足的人性气质。可见“兵马”是偏人祖先崇拜意识的隐性产物，是偏人以血缘姻亲为纽带，伴随以功利性人际交往的生活宗旨的隐性体现。因此可以说，“寄生关系”是天婆与兵马间的表层关系，通过天婆的身体媒介，实现了现世与先世的对接，以隐性的方式“迫使”后世子孙深受传统人生观念的侵染，这便是天婆与兵马的深层关系。

四、“福”与“祸”的幻化——“做天”内容调查

（一）仪式类型

“天”是偏人的一种民间信仰。偏人相信通过举行“做天”仪式，可以达到祈福消灾的目的。天婆“做天”时主要采用坐唱的形式，其仪式具有严格的程式性，目的不同，举行场地不同，做天的种类也不相同，其仪式环节与所唱内容也各有差异。据笔者调查归纳，“做天”仪式大致包含以下几种类型：

1. 祈福：在农历正月，特别是初二至十五期间，偏人以户为单位，分别请天婆到家中去做。内容为祈求全家在新的一年中平安吉祥、六畜兴旺、财运亨通……求拜的主要神灵为花母神。

2. 添粮：家中老人从61岁开始，每过十年为一大寿，要请天婆来做“添粮”，目的是为老人增寿延年。求拜的主要神灵为花母神。

---

① “守德”的具体内容主要体现为诚实、谦虚、不计报酬，有求必应。关于天婆因失德而被罚的实例，笔者在调查中也有所收集：例如天婆头王华周曾带自己唯一的男性弟子王伟军去做天，为了防止被人笑话，王华周谎称王伟军不是自己的徒弟，结果兵马惩罚王伟军，他当即就记不得词，做不得工了；又如上文所列实例5中的天婆，也是因失德被罚。

3. 求花：妇女久婚未育，便请天婆做“求花”。偏人认为，每个孩子均为花母园中的一朵花，若求得花母赐花，便可生育子嗣。

4. 送花园：若小孩不满两岁亡故，则需作“送花园”，这种夭亡的灵魂必须送到天上的花园里去居住，才能确保家中平安。偏人相信，天上有两个花园，一个位于“燕子洞”，是花母的花园，其中盛开的花朵经花母赐予，可以在人间投胎；另一个则位于天的更高处，里面居住着在人间夭亡的孩子，他们永久在这里欢笑玩耍，不再参与人间的任何事情。

5. 治病：偏人若生病，求医无效，则认为是有鬼摄走了病人的魂魄，必须请天婆来将其赎回。天婆在“做这种工”时，首先需要占卜，查算出是哪里的鬼在作祟，然后便“到天上的鬼街”① 去寻找，找到后先请鬼吃一顿饭，再送以礼物，请求鬼放回灵魂，这样，“病人便可痊愈了”。

6. 礼顶：天婆若违反禁忌或因年事已高长时间不做工，便会手脚疼痛，这是“顶官② 收缴了她的兵马”，必须请别的天婆帮其“礼顶”，向顶官求情，并送上礼品，请求放回天婆的兵马。

7. 送灵魂：普通偏人死后三年，在拣骨之后，须请天婆将死者的灵魂用“轿子”送到天上的“顶”，与祖公住在一起；天婆、道公和仙婆去世四个月后，由天婆将其灵魂送到天上最高的“仙台”居住。

8. 做天酒：即天婆度身或晋级的仪式，在天婆家中举行，详细内容前文已述。需要指出的是，“做天酒”是各类仪式中最长大、最复杂的一类，“度身”酒需做三天三夜，“开光”酒与“香坛”酒也需做两天两夜（中间可间断休息几个小时）。在“做天酒”最后一晚，天婆们会请天上的“端亚仙官”③ 下凡来与大家共同唱歌跳舞。这是唯一一种与舞蹈形式相结合的做天类型，在仙官降身后，天婆们便手持天琴，两两对舞，所跳舞蹈被称为“天琴舞”④。四周围观的群众，则争相踊跃与“仙官”对歌逗笑。所唱内容涉及日常生活的各个方面，尤以情歌居多。此种“娱乐”性仪式是整个“天酒”仪式中的一个分仪式，为了使“仙官”玩得尽兴，需要持续通宵，直到第二天清晨太阳升起才能结束。除了做天酒，在农历正月过年期间，这种娱乐类仪式也可独立举行。

（二）异同性比较

下将以上八类仪式从两个方面进行异同性比较。

---

① 偏人认为天上有许多条鬼街，住着不同的鬼。如有一条叫“批浪本”，凡人如被这里的鬼摄走魂魄，便会全身疼痛，不能行走；又有一条叫“批啊京”，这里的鬼会使人得精神病。

② 偏人死后灵魂被送到天上一个叫做“顶”的地方，“顶官”是那里的官吏。

③ 即侬端与侬亚两位仙官，传说他们是主管歌舞娱乐的一对天神。

④ 参见《中国民族民间舞蹈集成》（广西卷）之“天琴舞”条。

1. 着装

以上八种仪式，前七种天婆均着便装坐唱，只有在“天酒”仪式的中间环节[1]以及单纯娱乐性仪式中，天婆们才需要身着法衣，头戴法帽。笔者曾针对此问题专门向天婆做以询问，得到的解释是：“前七种都属于一两个天婆带着别人的灵魂和礼品上天，对神或鬼有‘事’相求，不能穿衣；只有做天酒和娱乐时，是所有的天婆专门带着糍粑、米酒一同上天，向‘顶’和‘巫’跪拜求法，与‘仙官’对歌玩笑，此时才可以穿衣。”[2] 笔者根据自己多次参与仪式的观察与体验，对比不同仪式间的共性与差异，也就此问题作以思考：着便装的仪式只有一至两位天婆参与，目的是根据主家的需求，上天找寻鬼神帮助，达到满足世俗生活需求的目的。从与鬼神交往的角度来看，这属于私交的范畴，天婆在此类仪式中的身份更多地接近于“媒介”，而并不希望得到独立地位的彰显。从与主家的关系来看，二者间存在着深度的信任与合作，着便装可以拉近天婆与世人的距离，体现出仪式内容的世俗性倾向；着法衣的仪式为整个小组天婆的共同参与[3]，目的是集体参拜主管天婆的神灵——“顶官”和“巫”，奉上专供的礼品——糯米糍粑和米酒，并请其共同娱乐——歌舞狂欢。从与神明的交往角度来看，这属于一种集体公开性交往，其仪式中必定出现神灵借天婆之身，降至人间与普通偏人对歌逗笑，通宵娱乐的场景。从与在场民众的关系角度来看，尽管狂欢中人神杂处，但身份和地位却有着清晰的界定，决不会混淆，服装在此成为重要的识别符号，它维护了人神间的神秘距离，凸显了仪式的神圣性倾向[4]。

2. 路数与求拜对象

“天上住着各种鬼神，他们的超能力可以影响到人间生活，给人们带来各种祸福。凡人的福报、祸患与寿禄原本是命定的，但若能以虔诚之心前往鬼神居所，动之以情，送之以礼，求得鬼神的愉悦与同情，便可以改换命定中的福祸，守住福报，改祸为福，获得更加理想的凡间生活质量”，这便是偏人最根本的鬼神观。在这样的观念主宰下，才衍生出“做天”的各类仪式。例如“祈福”仪式，只要条件允许[5]，偏人在过年期间家家户户都会举行，托天婆将全家人的灵魂带上天去寻找“花母”，一一查算来年每位家人命定中的福祸，并恳请花母去凶存吉，打破无为状态下的命“定”，换来有为状态下的“定”命。这种“福”与“祸”的幻化是各类做天仪式的实质内涵，它成为激励偏人世世代代踏实生产，积极生活的无穷动力。

---

① 包括拜见“顶”和“巫”以及跳舞对歌等环节。

② 天婆闭文莲。

③ 除个别天婆因行经或家遇生育、丧事等特殊情况不能参与。

④ 做“天酒”过程中天婆们的饮食有“只能食素，不能吃荤”的明确规定，由此也可看出该仪式较其他各类仪式具有更高的神圣性。

⑤ 指在财力方面具备基本的仪式条件。

这种祸、福幻化的掌控权完全与天婆无关，她们充当的仅仅是引领的媒介，而真正的权利掌握在各种鬼神手中。因此“做天”才需要“上路”，去寻，去找；才需要“拜神”，去乞，去求。从各类做天仪式内容构成的板块来看，基本大同小异（天酒仪式较特殊，前文已述），均包括了“请神”、“点兵”、“上路”、“拜神”、“返程”、“退神”几个环节。其中内容变动最大的便是“上路”与“拜神”环节。用天婆们的话来说，“做不同的工，走的路不同，拜的神也不同”。笔者根据天婆闭文莲的陈述，将各种做天仪式“上路”环节所走路线以及求拜对象作以概括，并以表格的形式陈述，以做对比。由于仪式中天婆的唱诵内容十分细致、繁杂，描述了行路途中各个站点非常具体的所见所闻①，在此只选取其中最重要的站点②予以显示，以区别路线轨迹的不同。

表 7-1-2　做天“路数”对照表

<table>
<tr><td colspan="2">对比
项目仪式类型</td><td>路线</td><td>终点求拜对象</td></tr>
<tr><td colspan="2">祈福</td><td>村头——土地公——顶黄——过海（乘船）——花母</td><td>花母</td></tr>
<tr><td colspan="2">添粮</td><td>村头——土地公——顶黄——过海（乘船）——花母</td><td>花母</td></tr>
<tr><td colspan="2">求花</td><td>村头——土地公——顶黄——过海（乘船）——花母</td><td>花母</td></tr>
<tr><td colspan="2">治病</td><td>村头——土地公——顶黄——过海（乘船）——花母——鬼街</td><td>加害的天鬼</td></tr>
<tr><td colspan="2">送花园</td><td>村头——土地公——顶黄——过海（搭桥）——顶红——顶官——花园</td><td>主管花园的神</td></tr>
<tr><td rowspan="2">送灵魂</td><td>普通人</td><td>村头——土地公——顶黄——过海（搭桥）——顶红——顶官</td><td>主管顶的神</td></tr>
<tr><td>天婆、道公、仙婆</td><td>村头——土地公——顶黄——过海（搭桥）——顶红——顶官——巫——天梯——开天门——仙台</td><td>巫</td></tr>
<tr><td colspan="2">礼顶</td><td>村头——土地公——顶黄——过海（搭桥）——顶红——顶官——巫——天梯——开天门——仙台</td><td>巫</td></tr>
<tr><td colspan="2">做天酒</td><td>村头——土地公——顶黄——过海（搭桥）——顶红——顶官——巫——天梯——开天门——仙台</td><td>巫</td></tr>
</table>

分析与说明：

（1）“顶黄”、“顶红”、“顶官”均可统称为“顶”，是普通偏人死后灵魂的居所，但

① 关于“上路”唱词的具体内容，笔者在《原始祭仪中的天籁之音——壮族（布偏）“天乐”研究》附录二中有呈示。

② 即天婆在这些站点需要向当地的“主管官员”详细汇报上天的具体情况，包括目的、所带人员、所带礼品等内容。

三者并非是同一地方，若按照高度位置排列，顶黄最低，顶红其次，顶官最高。每个地点都类似于人间的一座“城市”，都有专门的官员来管理。而不同的亡魂会因其生前地位的高低在死后被送往不同的“顶”居住。

（2）八种仪式共涉及两条主路：第一条通往花母居所，是“祈福”、“添粮”、“求花”之路，而“治病”则是在到达花母居所之后继续前行，直至天上的鬼街；第二条通往高天上的“仙台”，是“送灵魂”、“送花园”、“礼顶”以及“做天酒”之路，这条路在“顶官”一站后又有一个岔道，通向天上的花园。对比两条路可以看出，它们起点一致，中途均须过海，在过海后一条直通花母居所，另一条则继续向高处行进，最高到达“仙台”。

（3）八种仪式均含有过海环节，但过海的方式却不同：前四种须乘船过海，需要唱专用歌调《过海调》；后四种仪式可以搭桥过海，无需唱《过海调》。

（4）在行路的过程中，每到一个大的站点，天婆都须向主管的神灵送上礼品，并详细汇报上天的目的、具体人员以及所带物品，同时请求神明施展法力排除困难，为一行人顺利到达目的地提供帮助。

（5）从表7-1-2中可以清楚地看出，前四种仪式路数基本相同，其目的是为现世人祈福禳灾。而其终点求拜对象为花母和天鬼，这些鬼神与现世的联系非常紧密，属于“司阳之神”，会利用其法力干涉普通人的生活，根据人们对其尊崇、供养的具体表现，或帮或罚，任由其性，因此偏人对其又敬又怕，一旦遭罚，即刻备足礼品，拜托天婆送礼讲情，以求宽恕；后四种仪式路数基本一致，其目的是为已过世的人和“天婆”祈福禳灾。其终点求拜对象，无论是“主管花园的神”、“主管顶的神”还是“巫”，均不直接干涉现世人的生活，属于“司阴之神”，只负责管理过世之人与“天婆”。由此可见，天婆在“阴阳属性”方面既有阳性一面（均为现世活着的个体），也有阴性的一面，是二者兼具的“阴阳人”，正是因此，她们才能成为在阴阳两界自由穿梭的“神灵使者”，才能成为沟通阴阳世界的“媒介”。

世人命定的“福”与“祸”，经天婆牵线搭桥，以贿鬼神的方式，求得“改换”，而非“破解”，这是天婆做天之术的基本思维，通过对其精神实质的透视，可看出其中“神性”成分居少，而“人性”成分居多，强调世人通过付出“物质代价”（其形态很大程度上已经被意念化、符号化了），从鬼神那里换取“物质收益”（体现为人间生活的平稳与富足）。

五、异常的身体反应，迷幻的意识状态——天婆之“附体”探究

（一）附体类型及特征

“做天”仪式开始时，天婆只要点上香，抖动彩扇，就会有兵马附体，出现晃腿、打

嗝、打呵欠等身体症状，这种状态一直持续至仪式结束兵马退下后才会消失。伴随着身体的异常反应，天婆的意识也会进入一种似梦似醒的“迷幻”状态。笔者在观看了多场做天仪式后发现，除了兵马附体，做天仪式中还会存在多种附体情况，如“顶”附体、“巫”附体、“天鬼”附体、“花母”附体和亡魂[①]附体等等，各类附体情况均会导致天婆身体与意识的异常反应，但在身体的反应状态及意识的迷幻深度方面又存在差异，天婆的自我感受也不相同。笔者根据对天婆访谈资料的整理，发现以上各类不同的附体，虽因其附体者不同而表现不同，但相互间又有着一定的共性，下列表三，拟从附体者类属[②]、附体时的典型表现（简称“附体表现”）、附体时天婆的自我意识（简称“自我意识”）、附体前后天婆的自我感觉（简称“自我感觉”）、附体后与周围其他对象的沟通方式（简称“沟通方式”）等几个方面作以比较，从而归纳出做天附体的主要类型特征。

表 7-1-3 做天之附体类型比较表

比较项目 / 附体者	附体者类属	附体表现	自我意识	自我感觉	沟通方式
兵马	阴性—阳性	第一次附体时会直立上跳、晃腿、打嗝、打呵欠	部分保留	身体轻盈，浑身舒畅	唱
顶、巫	阴性	直立上跳	丧失，严重时会导致昏迷	身体轻盈，浑身舒畅	说
花母、天鬼	阳性	晃腿、打嗝、打呵欠，程度剧烈	丧失	身体轻盈，浑身舒畅	唱
亡魂	阳性	晃腿、打嗝、打呵欠，程度剧烈，伴随严重的呕吐	丧失，严重时会导致昏迷	身体沉重，非常难受	说

（二）比较与分析

根据表 7-1-3 提供的信息，将不同附体类型进行比较后分析如下：

1. 从“附体者类属”与“附体表现”的对应关系来看，“顶”与“巫”的附体属于典型的阴性附体，其典型表现便是附体后天婆会出现直立上跳的情形；而“花母”与“天鬼”附体属于典型的阳性附体，其典型表现是附体后会出现剧烈地晃腿、打嗝、打呵欠状

---

① 指死去后不久，未经过捡骨的亡魂。偏人认为这种亡魂是肮脏的，不洁净。

② 这里参照本文中表 7-1-2 的说明之第四点，按照附体者与阳世的关系，将其类属划分为阴性与阳性两种。其中“司阴之神”为阴性，“司阳之神”为阳性，而“亡魂”因其尚未捡骨，不能前往“顶”居住，还在阳世间飘荡，因此归为阳性。

态；兵马从阴阳属性来看，属于阴性，它们的附体表现比较特殊，在天婆患病初期及取香根时，由于它们与天婆的身体接触不多，还不熟悉，其原有的阴性属性会导致附体时出现直立上跳的情景。当兵马长期居住于天婆身体之后，日常处于蛰伏状态，不会对身体带来任何特殊“症状”，只有在天婆做天或违禁时，兵马会被“唤醒”，处在活跃的状态，但由于久居阳间，兵马也会被阳性化，附体时表现出打呵欠、打嗝、晃腿等阳性附体反应；亡魂附体也属于比较特殊的一类，因为亡魂尚未拣骨，还在阳间飘荡，其属性为阳性，且肮脏不洁净，因此附体时除了阳性反应，还带有特别突出的呕吐现象。

2. 从附体时天婆所具有的自我意识方面来看，兵马附身时天婆还保有部分自我意识，她们将此时的意识状态描述为：“能看到周围的东西，但感觉很模糊，像隔着一层纱，也能听到周围的声响，但不会用心去听，去看，心里只想着要唱的词”；其他类型的附体会导致天婆自我意识的全部丧失，用她们的话描述便是：“一上身我便什么都不知道了，如果还知道，就说明没上身。一下身，我就清醒了，但刚才发生的事情一点也不记得。”尽管丧失了自我意识，但大多数情况下天婆的身体还能够保持正常的平衡，只是意识被取代。笔者在访谈中了解到，在一些特殊情况下，例如亡魂强行进入天婆身体①，或做天酒时因违反了长幼尊卑的秩序而受到祖师惩罚②，这些情况下天婆会出现重度昏迷，瘫倒在地，不省人事，需要请老师傅来救才能苏醒过来。

3. 从附体时天婆的自我感觉来看，亡魂附体时天婆会因感染了肮脏不洁而出现重度呕吐，上身前感觉心慌意乱，下身后感觉浑身疲乏，身体沉重不堪；其他各类附体感觉相近：身体很轻，像要离开地面飘起来，虽然会出现晃腿、打嗝、打呵欠症状，但很舒服，没有不适的感觉，上身前与下身后都不会感到疲劳。

4. 从沟通方式的角度来看，兵马、花母、天鬼附体属于仪式的固定内容，附体后不需要与现场人员即兴交流，只需要借天婆之口宣告“神谕”，因此选择以“唱”的形式与现场沟通；而“顶”、“巫”、“亡魂”的附体属于仪式中的突发性内容，附体后均需要与在场的天婆或家人进行即兴沟通③，此时神与人的沟通会演变为说话的方式，可以即兴聊天，相互询问、嘱托。

---

① 亡魂附体是有条件的，通常是在天婆去其家中做工时才会出现。据说亡魂对附着的对象也有选择性，通常挑选和自己家有亲戚关系或自己较为“中意”的天婆来附。附身之前，亡魂会进行试探，征询天婆的意见，此时天婆会感觉到心慌意乱，如果不愿被附，就会拒绝，用彩扇将魂扇走，通常亡魂就作罢了，不会强迫。但偶然会碰到亡魂有事急需与家中人交流，强入天婆之身的情况，此时天婆就会被“放倒”。

② 笔者听说以前那涯一位姓甲的天婆做天酒，选好了日子，请天婆头王华周带领大家做，但王华周当日家中有事，不能前去。结果众人就推举天婆陈志秀带头做，未想刚做到一半，陈志秀突然不省人事，众人只好火速请王华周来救，陈志秀在昏迷了半日之后才苏醒过来，从那以后大家都不敢擅自违规了。

③ 沟通内容大多为询问家中情况，询问来参与仪式的人员情况等等。

六、结语

“天婆”是一种宿命，在家族姻亲的传承前提下，每位后世的女子都有可能面临着被选中为“牺牲”的可能。一旦被选中，无论如何挣扎，终难摆脱命运的纠缠，其身体将演变为一个承载了神圣使命的容器，供那些冥冥中的神秘兵马安家落户，并为保证其生存环境而付出“苛刻”的守禁代价。

“天婆”是一位使者，兼具阴阳二性的身体可以在人间、鬼蜮、天界间自由穿梭，承载着世人的嘱托与企盼，统领着自己供养的千军万马，携带着丰富的礼物供品，与鬼神沟通、谈判、讲情、说理，换来人间生活的幸福安康。

“天婆”是一个纽带，通过她们，人与鬼神可以相通，后代与先祖可以相连，幸福与现实可以对接。她们的身份是多重的，她们的功能是多样的，承载着民族的信仰，社会的和谐与历史的遗存。

（孙　航）

第二节　布偏人的“做天”仪式

仪式的表达因其民族、地域、功能属性的不同而存在各自独立的表达系统，又与戏剧类似，需要在听觉与视觉的双重辅助下展开一个完整的演绎过程。仪式中，执仪者借助一系列音声及行为符号的有序连接，通过听觉与视觉的传递，引领仪式参与者温习并巩固了群体生活中凝固积淀的“集体的记忆”。因此在仪式研究的深层领域，不仅需要对仪式过程进行完整、翔实的记录，对仪式内涵进行客观细致的解读，更需要对其表达系统的构建结构与秩序进行深层的剖析。

仪式的表达系统由声示（听觉）与形示（视觉）两方面共同构建，声示形成了仪式中的各种音声，形示产生了仪式中的各种场景构成、实物存在及行为表现。不同形态的声示与形示符号不仅共筑了复杂的仪式内容，同时也发挥着特有的仪式功能效用。

“做天”作为广西壮族布偏支系特有的原始宗教仪式，也拥有其独特的表达系统与语汇，本文将从仪式中形式——内容——功能三者对应关系的角度着眼，对做天仪式的表达系统进行梳理、归纳与剖析。

一、 声示系统的各类符号

从发声体的角度来看，声示系统可分为人声与器声两种类型。人声指由人（执仪者及参与者）的身体直接制造的音声；器声指仪式中借助各种器具（乐器、法器）发出的声响。

（一）人声

可分为唱、念、说、默（无声之声）及特殊人声五种类型，前四种具有独立的表意功能，而特殊人声则是由人的行为动作（形示）产生的附属音声。

1. 唱：“做天”中绝大部分内容是以执仪者（天婆）的歌唱来表达的，所唱歌调类型丰富，且歌调形态与仪式内容间存在着鲜明的对应关系。笔者在此之前已对天歌①做过专项研究，根据音乐形态特征，将其歌调划分为九种类型②。由于本文重点着眼于仪式概念的表达，对歌调的分类将主要以唱用场合（内容含义与功能效用）为依据，兼顾音乐形态，故将原先九种歌调中形态接近、唱用场合相同的类型合并后使其变为六种。鉴于文章篇幅的限制，笔者在正文中仅列出歌调类型，而将其形态特征描述及典型谱例在本书附录四中呈示。

除了六种固定的歌调类型，“做天”仪式中天婆偶然还会唱一些特殊的歌调，此种情况通常出现在一些特殊的鬼神附体环节，所唱歌调为“鬼神”的即兴发挥。

（1）《请神点兵调》：通常在开场请神、终场退神、神灵降身及派遣兵马、点兵列队等环节唱用。

（2）《请祖公调》：是请祖公下界环节的专用歌调，天婆边击铃边唱。

（3）《解难调》：唱用于祛邪除秽，消灾解难等内容环节。净身时边唱边用柑叶洒水，解难时天婆手持家中主人的衣物包，边占卜边唱。

（4）《宴神调》：在犒劳兵马和宴请神仙的环节演唱。

（5）《上路调》：天婆在上路的环节中边摇马子边唱。

（6）《过海调》：专用于仪式中乘船过海的环节。

（7）特殊歌调：出现于特殊的鬼神附体环节，歌调形态多变。

2. 念：是天婆对咒语的表达方式之一，通常用于仪式各段落结束前以及一些特殊的解关、施法环节，音声形态为声调由高至低的一长串含混不清的字符。

3. 说：在神鬼降身的环节，用于与周边人的交流互动，音声形态采用日常生活中的语言。

4. 默：是天婆对咒语的另一种表达方式，由于此类咒语法力强大，不宜被外人听到，故采用默念（无声）的音声形态来表达。

---

① 即“做天”仪式中唱用的歌调。

② 孙航：《原始祭仪中的天籁之音——壮族（布偏）“天乐”研究》，中国文联出版社2002年版，第63—76页。

5. 特殊人声：指与执仪者的具体行为动作（形示）同时产生的一些附属音声，具体包括打嗝声、拍手声和拟声。

（1）打嗝声：在兵马或神灵附体的环节，天婆会不断出现打嗝的症状，同时伴随打嗝的声音。

（2）拍手声：在集结队伍及解难消灾的环节，天婆需要边拍手边唱，会产生此类声响，具有清点查算、提醒注意、防止遗漏的作用。

（3）拟声：在仪式的一些插入性段落（如“巫公拍鸡”）中，会出现一些模拟性的声音（如“咕咕”的鸡叫声）。

（二）器声

指仪式中人声以外的各类声音，主要为各种器具（乐器、法器）发出的声响。

1. 弹奏天琴声：天琴，俗名“鼎叮”，是在偏人①中广为流传的弦鸣乐器，因其又是天婆“做天”必不可少的法器，具有召集兵马，令兵马愉悦，振奋精神的特殊力量，故名“天琴”。“做天”仪式中，天婆仅在两种场合弹奏天琴，一是在段落间休息时，二是在“天酒”仪式②中依端、依亚等歌舞神的对歌环节。关于天琴的形制构造与乐曲形态，笔者已有过详细的研究③，相关内容在文章的附录 3 中呈示。

2. 敲铃声：用木片敲击金属铃发出的声响，在请祖公的环节与《请祖公调》配合，有为祖公引路的作用。

3. 摇马子声：摇动金属链发出的声响，在上路的环节与《上路调》配合，象征大队人马在行进。

4. 抛甲子声：甲子为卜卦用具，为两片木片相互撞击发出的声响，与《解难调》配合，通过占卜来检查解难的效果。

5. 抖扇子声：摇抖彩扇发出的声响，在请神、退神的环节使用。扇子一抖，天婆的兵马就会被激活。

二、形示系统的各类符号

形示是展示空间存在的一种表达方式。从表达对象空间存在的状态，可将其分为静态与动态两种类型。静态包括仪式现场中的各种实物存在与场景构成，动态包括仪式中的各种行为表现，其又可细分为“单一动作的重复”与“整套连续程式化动作的情节性表演”。

---

① 偏人是聚居于广西防城的壮族布偏支系对自己的称谓。

② 是做天仪式的一类，属于天婆的成长仪式。

③ 孙航：《原始祭仪中的天籁之音——壮族（布偏）“天乐”研究》，中国文联出版社 2002 年版，第 30—63 页。

（一）静态

1. 实物存在：包括仪式中的人员存在以及使用的各种服装、法器、道具、供品等等构成要素。由于“做天”仪式中的实物存在五花八门、种类繁多，无法也没有必要在此作毫无疏漏的一一列举，仅选择其中具有普遍性或特殊意义的分四类简单列出。

（1）服装：包括便装、法衣、法帽。

（2）法器：包括天琴、铃、彩扇、甲子、马子、鞍垫、马槽垫、柑叶、米等等。

（3）道具：包括衣物包、纸毛郎、纸衣帽、纸钱、鸡蛋、甘蔗、坛装酒、木瓜、芭蕉蕾、毛巾等等。

（4）供品：鸡、猪肉、酒、香、茶、米等等。

2. 场景构成：是一系列实物存在的固定组合方式。主要指各种仪式现场的布置，包括神坛设置、祭品摆放、人员分布方位等等。由于做天仪式类型较多，各仪式现场布置不同，在此不一一描述。

（二）动态

1. 单一动作的重复：指仪式各段落中呈多次反复性的动作，多带有特殊的象征意义。

（1）抖摇彩扇：常用于仪式开场请神或终场退神，彩扇象征兵马的翅膀，彩扇一抖，兵马便能上身、退身。

（2）以扇蒙脸：是拜见神仙时的一种特殊礼仪，代表礼貌。

（3）柑叶洒水：用柑叶蘸碗中的清水向四周扬洒，具有除秽的功效。

（4）拍手：具有提醒注意的作用，还有做法终结的含义。

（5）摇马子：在仪式的“上路”环节，用手反复摇动一串金属链，象征大队人马在行进。

（6）滚动马子：将金属链在两手间来回滚动，象征修路架桥。

（7）抛甲子：通过抛掷两片木片来占卜，每次抛前先相互撞击一下。

（8）打嗝：降神或退神的身体反应。

（9）晃腿：盘坐着的双腿上下抖动，是兵马附体时的降神反应。

（10）弹天琴：分为坐奏与边走边奏两种情况。前者可以激发兵马的活力，后者象征着喜爱音乐的天神附体。

（11）抓米粒在嘴边默念咒后向外抛洒：象征天婆派出兵马。

（12）边默念咒边用双手食指尖点指物品：注入法力。

（13）烧衣服或纸钱：给兵马或上界的神送衣服和钱。

（14）摇甘蔗：存在两种情况，一是将已故老师傅的头巾蒙在甘蔗头部边摇边唱，象征帮助人们解难祈福，使生活过得像甘蔗一样甜；二是在侬端侬亚降身的环节，甘蔗象征神仙的手杖，具有消解灾难的法力。

（15）走八字步念咒：抓鬼。

（16）直立上跳：天婆双手下垂，直立着不断向上跳跃，是阴性神附体的身体反应。

（17）摇马下拜：天婆手执金属链，反复下拜，这是拜见顶与巫等司阴之神的礼节。

2. 整套连续程式化动作的情节性表演：在做天仪式中，存在一些插入性的段落，天婆需要借助某些特殊的器具，以一整套连续的程式化动作来表达一定的情节性内容，其间可能穿插着说与念，但很少唱。此类套路在天酒仪式中存在最普遍，以下便选取具有代表性的套路予以呈示。

（1）摇香施法封身：在天酒仪式上天请神之前，已故的天婆老师傅（大兵马）会降身在一两位天婆身上，用摇香施法的方法为其他天婆姐妹封身，保护她们上天时身体不会受到邪鬼的侵袭。具体做法为用左手同时按住两位天婆姐妹的头顶，右手持香在其头顶轻绕，随后将香插在右耳根，双手击掌后用食指点姐妹头顶，口中默念咒语。

（2）咬香点蒌：在天酒仪式“拜神求法”的环节，司阴之神顶黄公、顶红公、顶官公、巫公会分别降身来给天婆们投放法力，并与天婆们聊天亲近，此时天婆们会点将燃着的香头递向神灵嘴边，神灵用嘴将香头咬下，吐到天婆们用彩扇捧着的蒌叶上，众天婆抢着去咀嚼这片蒌叶，以获得聪明才智。其间伴随着与神灵的交谈，还要为其漱口、擦嘴、敬茶、点烟。

（3）巫公拍鸡：在天酒仪式“拜神求法”段拜见巫公时，会请巫公查看送给他的鸡和猪等供品，此时主家会递上一个竹匾，天婆从神坛边的竹篓里取出一个插香的木瓜（象征猪）和芭蕉蕾（象征鸡），将其放在竹匾里递给已降身的巫公。巫公左手捧起芭蕉蕾，右手轻轻拍击，同时嘴里不时发出“咕咕，咕咕”的鸡叫声。随后拔下芭蕉蕾旁的一簇花蕊，将其一根根剥离开放在竹匾里，口中按“公鸡——母鸡”的顺序依次边念边查算，每放一根念一下，若最后一根为公鸡，则意味着一切圆满。

（4）巫公娶亲：在天酒仪式“拜神求法”段拜见巫公时，由于巫公是个鳏夫，天婆们会替他娶亲。此时会从场外走进一个主家事先邀约的寡妇，与降身的巫公对面而坐，巫公拿起一截竹条，对着自己和该女子的面部做刮擦状，随后又拿起一面镜子端详两人的面容。其他天婆从神坛边取来一坛米酒，又递给巫公一根甘蔗，巫公将甘蔗根部插入酒坛后取出，递在女子面前，请她嗅闻酒的味道是否清香；天婆们拿出一条红色的长围巾，将围巾的中部缠绕在甘蔗上，两端分别递给巫公和女子，待两人牵好后，女子转身站起，牵着围巾的一端缓步走出门外，出门后将围巾围上。巫公端坐在原地，众天婆一同起身，边唱边向其跪拜。

（5）端亚挑匾：在天酒仪式“拜神求法”段拜见依端、依亚时，降身的依端依亚会替周围的群众进行吉凶占卜，并消灾解难。此时降身的依端、依亚会手持天琴，用琴头将放

在两米高的架上的竹匾掀落于地，若匾口朝上，则代表该人有难，需要化解；若匾口朝下，则代表一切平安。

仪式中此类程式性套路还有许多，文中不一一列举。

三、 声示与形示的转换

以上以独立分割的方式分列了“做天”仪式中的声示、形示系统构成。需要指出的是，由于人的视听感知共存特征，使得视听之间自然存在一种相辅相成的关系，因此导致绝大多数的仪式符号均存在着声示与形示的双重表达，往往行为中蕴含着音声，音声中伴随着行为。这种视听感知的相互伴随性和统一性已成为人的一种感知习惯（即通感），而它恰恰是声示与形示得以连接及相互转换的前提条件。

仪式的在场者由人（外观）与神（内观）共同构成，而仪式的内容又包含有大量的象征性（外观）/神圣性（内观）含义，因此仪式在场者的视听感受会更加复杂：从人（外观）的角度来看，存在着听见与听不见的声音以及看到与看不到的形象；从神（内观）的角度来看，则表现为显性与隐性两种状态，具体来讲，人视听能力可触及的对神来讲属于显性的声音与形象，人视听能力触及不到的则属于隐性的声音及形象。

仪式存在的目的是为了达到人与神的沟通，同在仪式场域中，许多神看得到的人却看不到，神听得到的人却听不到。人神间视听感受能力的差距原本会成为相互沟通的壁垒，然而，执仪者却能通过一种特殊的仪式表达方式——“声示与形示的转换”，即听不到的声音靠形示来表达，看不到的情形靠声示来描述，巧妙地破除了这种隔阂的存在。以下以“做天”仪式为例，选取几个特殊的片段，来感受仪式如何通过声示与形示间的转换来实现人神间的沟通。

（一）通过表达方式的转换，理解形外之形

例如在“做天”的上路环节，其形示内容，从外观视角看，为天婆们盘腿坐于鞍垫之上，手执马子不断摇动，视觉感受单调不变；从内观视角看，是上天的大队人马在不断行进，且一路经过各种不同的站点，遇到不同的神鬼，视觉感受复杂多变。这种内外视角所看之景的巨大隔阂，则是通过声示——天婆们的歌唱来消除的，通过对唱词叙述内容的理解，借助听觉，凡人们也感受到了自己视觉能力无法企及的形象。

又如，在神明附体降身的环节，其形示内容，从内观视角看，是一位外形与被附体的天婆截然不同的神鬼的形貌，而从外观视角来看，所见依然为天婆自身的形貌，只不过行为举止与附体前有很大差异（这只是为了引起旁观者的注意），至于附体者的真实形貌和身份，则只能通过声示——与周围人的语言交流来呈示给大众。

（二）通过表达方式的转换，理解无声之声

在“做天”仪式中，“默”是一种极特殊的声示方式，用来表达一种威力极大的咒语。为防止这种咒语被坏人偷学去而加以滥用，天婆们在表达时采用了“无声之声”，尽管在场的凡人根本听不到任何声响，但却不影响兵马、神明对咒语的领悟与执行。而凡人即使听不到，却可以看到天婆口中念念有词（声示），从而确信这种强大咒语的存在和被使用。

通过以上的例子可以看出，在对声示与形示的感知方面，内观与外观之间存在一个很大的空间，这个空间显示出了人与神的差异性：即人的视听有限性与神的视听无限性，感知的有限性必须通过表达方式的转换来予以突破，因此，执仪者在仪式的表达过程中正是巧妙运用了声示与形示相互转换的表达方式，才使得仪式中人与神有了顺畅的沟通。可见，内观与外观感知的差异空间为仪式的神秘性与神圣性存在的重要空间。

“在仪式研究中，不少学者都将仪式的展现与戏剧演绎过程的相似性进行比较。其外在的‘虚拟性’是二者之间可以类比的基础”①。然而，宗教性仪式与戏剧的虚拟性有着本质的区别：戏剧的虚拟是完全的虚拟，对于演员和观众来讲是没有区别的，均需要凭借程式化手段及想象力来实现虚拟的指向；而宗教性仪式因其具有的信仰与神圣性内涵，其虚拟性只是针对“肉眼凡胎”的普通人而言（外观视角），而对于具有特殊能力的神灵使者及仪式中出现的各类神明来讲（内观视角），虚拟性并不存在。

稳定的信仰是宗教性仪式神圣性存在的意识基础，同时，仪式中神圣性的彰显是必不可少的，它通过特殊的表达方式，使凡人感受到了超越本能的力量的存在，从而又进一步加深和巩固了信仰度。

本节附1：天歌的音乐形态特征与典型谱例

1. 《请神点兵调》

其歌词基本结构为“二句段”，句式以七言为主。曲调与歌词相适应，基本结构为上、下句的双句体乐段，整体结构则根据歌词段落的数目，长达几十甚至上百乐段。

《请神点兵调》的曲调具有以下典型特征：

（1）其旋律存在两种调式类型，一种由宫、商、角、徵四音列构成，为商调式或徵调式；另一种由低羽、宫、商、角、徵五音列构成，具有浓厚的羽调式色彩。
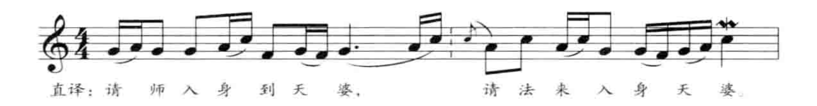
（2）各乐段由上、下两个乐句构成，上句因句尾有拖腔而略长于下句。除上句句尾外，歌调的其他部分均为均分律动。

① 萧梅：《唱在巫路上——广西靖西壮族“魔仪”音声的考察与研究》，载《中国民间仪式音乐研究》（华南卷下），上海音乐学院出版社2007年版，第401页。

（3）商、徵调式歌调两句句头材料不限，由四音列随意组合，但上句句尾必须由徵的长音下行至角音，或商的长音上行至角音（少数上行至徵音），下句句尾必须落于徵音或商音；羽调式歌调两句句头均以低羽、宫、角为骨干音，上句基本落于商的长音，下句有下落式和上扬式两种句尾，下落式使用较多，为宫音或角音向低羽的快速下滑，上扬式落于角的上波音。

（4）唱速较慢，唱词基本节奏为 XX XX XX X — | XX XX XX X 。
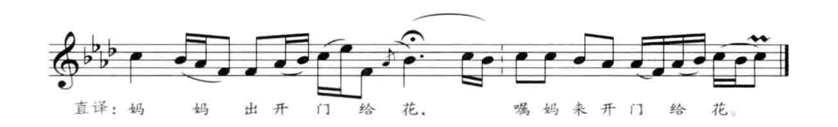
谱例7-2-1：商、徵调式歌调的典型谱例



谱例7-2-2：羽调式歌调的典型谱例



又如：



2.《请祖公调》

其歌词基本结构为段，各段句数不限且句幅长短不一。曲调与歌词相适应，基本结构为乐段。
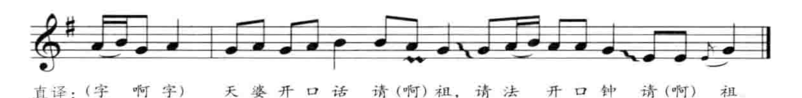
《请祖公调》的曲调具有以下曲型特征：

（1）由低羽、宫、商、角四音列构成。

（2）旋律为吟诵调，每个段落乐句数目不等，且句幅长短不一，或为一个长句，或由一个长句后附带若干短句构成。整个曲调为均分律动，曲速适中。

（3）每个乐句可分为两部分，前部是由宫、商、角三音构成的若干短乐节，后部为固定结尾，是由宫音下滑至低羽，之后衔接以低羽作前倚音的宫音。

谱例7-2-3：《请祖公调》的典型谱例



3. 《解难调》

其歌词基本结构为段，各段句数不限，句式以七言为主。其曲调与歌词相适应，基本结构为多句体乐段。
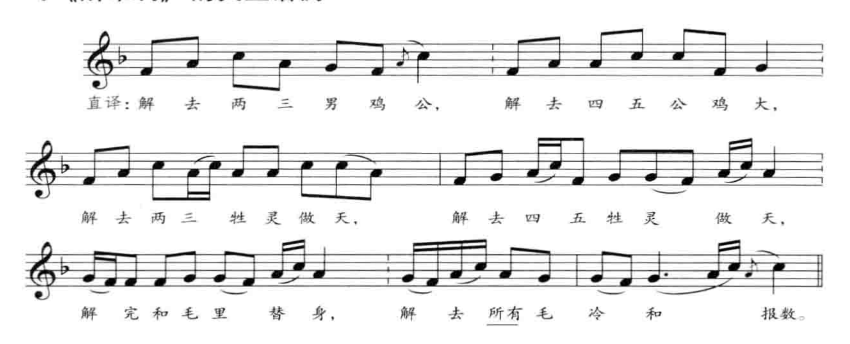
《解难调》的曲调具有以下典型特征：

（1）由宫、商、角、徵四音列构成。

（2）段内乐句，句头多用宫、角、徵三音，句尾常停在商音或徵音，段末多以角至徵上扬的长音来结束。

（3）唱速很快，整个歌调为均分律动。段内除尾句外，各句句幅基本等长，句尾稍有扩充，且多以长音结束。

谱例7-2-4：《解难调》的典型谱例



4. 《宴神调》

其歌词基本结构为段，各段句数不限，且句幅长短不一。其曲调与歌词相适应，为多句体乐段。
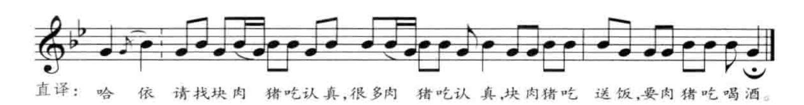
《宴神调》的曲调具有以下典型特征：

（1）角、徵、羽、高宫是构成《宴神调》的四个基本音，但各段落在用音方面并非一致，有的只使用羽、高宫二音列；有的使用徵、羽、高宫三音列；有的则将四音列全部使用。尽管用音多少存在差别，但羽、高宫作为其特色音，是必不可少的。

（2）曲调为吟诵调，唱速很快，段内不分乐句，乃是由若干两音组及三音组构成的短乐节串接而成，各段一气到底。整个歌调除头、尾的长音外，全部为均分律动，歌词每字所占时值相等。

（3）各段落均以羽或高宫的长音开始，中部进行突出了羽与高宫两音间的上、下滑音，尾部同样以羽或高宫的长音结束。

谱例7-2-5：《宴神调》的典型谱例



5. 《上路调》

其歌词基本结构为四句段，句式以七言为主。曲调与歌词相适应，基本结构为四句体乐段，整体结构则根据歌词段落的数目，长达几十甚至上百乐段。
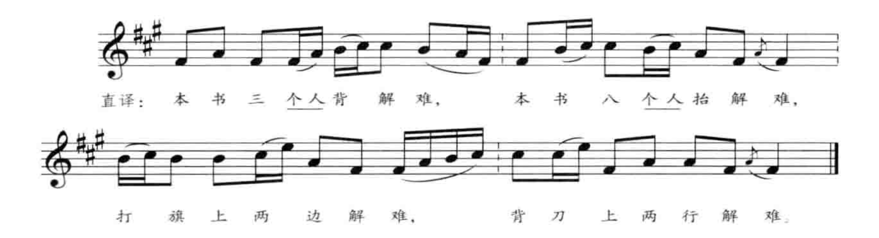
《上路调》的曲调具有以下典型特征：

（1）其调式存在两种类型：一种由低羽、宫、商、角、徵五音列构成，为羽调式，其中低羽、宫、角三音为骨干音，对歌调的旋律起支撑作用；另一种由宫、商、角、徵四音列构成，为商徵综合性调式。
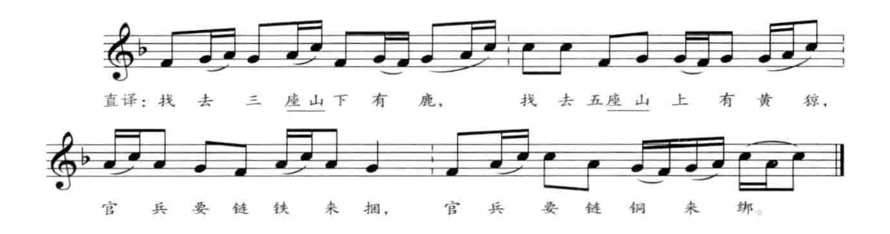
（2）各段四个乐句为对应性结构，每句长四拍。羽调式歌调中一、二、四句基本落在低羽、角二音，第三句除落于以上两音外，还时常停留于商音；商徵综合调式歌调句尾落音在商、徵两音。

（3）整个歌调为均分律动，速度适中，歌词基本节奏为 XX XX XX X。

谱例7-2-6：羽调式歌调的典型谱例



谱例7-2-7：商徵综合调式歌调的典型谱例



6. 《过海调》

其歌词基本结构为多句段，句式以七言为主，间或有多言出现。其曲调与歌词相适应，基本结构为多句体乐段，整体结构则根据歌词段落的数目，长达几十甚至上百乐段。

《过海调》的曲调具有以下典型特征：
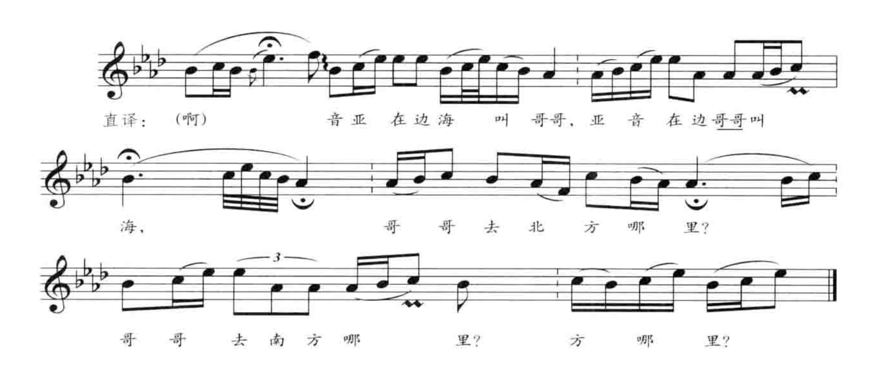
（1）其音列为低羽、宫、商、角、徵、羽，其中宫、角、徵为骨干音，为宫、徵综合性调式。

（2）各乐段开始句句尾均带有固定拖腔，其骨干音进行方式为：角、商、角短音之后，续以徵的长音，音尾上滑至羽音；段内各乐句落音为宫或徵；段尾常用三字叠句，其结束方式有上扬式（商至角至徵）和下落式（角至商至宫）两种。

（3）曲调风格柔美缠绵，曲速较慢，旋律多为波浪式起伏进行，有较多小音符的装饰。
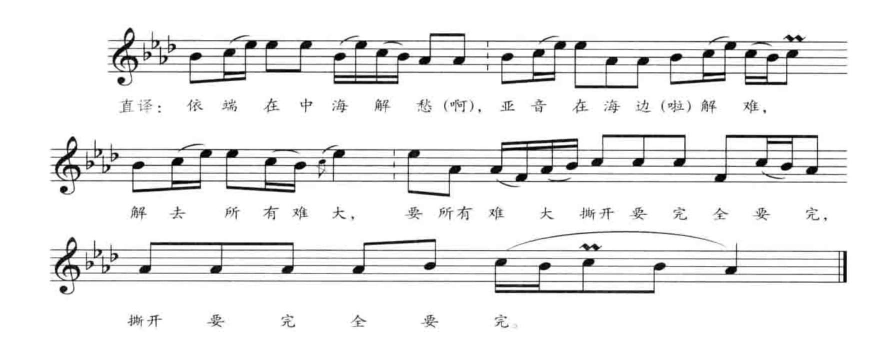
（4）整个歌调为非均分律动，自由散化节奏。

谱例 7-2-8：《过海调》的典型谱例



在乘船过海的途中，天婆会请神仙为众人解难，需要边拍手边唱，其歌调唱速很快，采用《过海调》中的骨架音，以时值平均的节奏来表现，是《过海调》变体。其典型谱例如下：

谱例 7-2-9



本节附2：天琴音乐及分析

天琴为拨奏类弦鸣乐器，由琴头、弦轴、琴杆、琴弦、琴码及琴筒等部件组成，形制与构造与三弦相似。琴头长约25—30厘米，前后窄而两侧宽平，上半部被削成凤头及两方一圆三个帅印，并嵌有“照妖镜”，起装饰作用。下半部正面有一弦槽，宽1厘米，两个约5厘米长的弦轴分别由左右两侧插入；琴杆长约70—75厘米，横截面为边长2.5厘米的正方形，正面兼作指板，无品，上张两根弦，过去用丝弦为之，今已改用尼龙弦；琴筒呈半球形，用葫芦壳制成，筒深约8厘米，面径约14厘米，上盖竹笋壳薄木板为面；琴码为宽1厘米，长2厘米的长方形小竹片，置于面板中上部，中间钻两小孔，弦自孔中穿过，缠于琴筒下部一小木结上。天琴在构造上的一个特别之处是它可以随意拆装，琴杆分为三节，连同琴头与琴筒，五个部分均用榫接合，此种设计显然是为了外出携带方便。

天琴采用四度和五度定弦，多数演奏者习惯将内弦定为高音，外弦定为低音。其音域最宽可达三个八度，但民间弹奏的天琴曲目，常用音域一般不超过九度，且均在中低音区。演奏者在定弦时无固定音高标准，只根据自身的习惯和伴唱者的嗓音条件来确定弦的音高。其用音最低至大字组的F，最高至小字一组g^1，此即其常用音区。

天琴可采用坐奏与立奏两种奏姿。坐奏时，琴筒置于右腿，琴杆斜横左胸；立奏时，琴筒紧贴上腹，琴杆贴胸斜躺，枕于左手掌上。在弹奏过程中，左手扶杆按弦，右手拇指、中指和无名指成三点支撑于琴筒面外缘，食指勾拨琴弦发音，常用的弹奏手法，左手有按、滑、带音等，右手只用食指拨弦，除弹、挑外，还可演奏双音。

天琴的音色浑厚、圆润，音量较弱，且余音短，适合演奏中、快速，动感强的乐曲。无论是天婆还是艺人，其弹奏的曲目大都具有这一特点。特别是天婆在做天时的演奏，乐曲的速度与双腿上下晃动的节律完全吻合，显示出强烈的律动感。

天曲的传谱靠口授心传，没有固定的记谱法，其弹奏带有很强的即兴性，因此流传于民间的天曲曲调千变万化，无一定型。但若仔细分辨，各曲调在结构、旋法、基本音型、节奏型及音乐性格上又具有诸多共性，这些便构成了天琴音乐独有的音乐形态特征。

民间的天琴乐曲的整体结构基本上都属于变奏体，其特征主要表现在如下几个方面：一是全曲一气呵成，从头至尾都是不停流动的音流，处于无穷动的状态，曲终戛然而止，没有明显的终止感，乐曲内部更没有明显的乐句或段落停顿；二是主音的稳定感不强，一首乐曲往往是由几个主要的音穿梭般地转来换去，直到结束仍欲动不止；三是变奏的幅度、规模及篇幅长短有较大的随意性，根据现场需要可自由延伸，少则三两分钟，多则十几二十分钟，变奏几十上百遍。

众多的天曲，其各自具体的变奏方式不尽相同，归纳起来，可分为以下四种类型：一是结构可动性装饰变奏曲，其变奏手法主要采用润饰和衍生。板八天婆王伟妪弹奏的天琴

曲《上路》，便是运用这两种手法进行变奏的一个典型范例（见谱例7-2-10:）；二是多重装饰性调式变奏曲，这类乐曲的产生是一些技艺较高的天琴艺人在乐曲中间部分改变左手按音的位置，将旋律在另一调上弹奏，以求得乐曲在调性色彩上的变化，从而避免了长时间使用单一变奏手法造成的听觉乏味。峒中天婆梁臣妹弹奏的天琴曲（见谱例7-2-11）就非常巧妙地运用了调性变奏的手法；三是双主题融腰合尾变奏曲，即由两个主题交替进行变奏，具体技法是每一变奏的头部和腰部采用润饰和衍生的手法综合发展，尾部用固定的音乐材料作结。峒中艺人梁臣忠弹奏的天琴曲《逗天》就采用了此种变奏手法（见谱例7-2-12）；四是围绕中心音自由变奏曲，乐曲于开始部分首先将主题陈述一次，其后，音调便摆脱了主题旋律的束缚，只选取其主要动机来进行随意的即兴整合，有时只围绕着某个中心音作“盘旋回绕”式的进行。这种手法，很类似我国民间器乐曲展开段落中常用的“穗子”。峒中艺人赖增华演奏的天琴曲（见谱例7-2-13）便是这一结构类型的典型代表曲目。从收集到的乐曲来看，以上四种类型的变奏手法及其结构模式在艺人们手中运用得十分灵活，有的整首乐曲只偏重于一种手法，有的则将几种手法结合于一曲。结构模式上，这四大类只是从其总的共性和整体框架方面归纳，实际上同一类中各乐曲之间都存在着不同程度的差异，有些差异甚至还比较大。民间艺人具体采用何种方法，结构呈什么模式，完全出于一种由实践经验和现场情绪所决定的下意识选择。

天琴音乐属五声性调式，常用调式类型为徵、羽两类。其中四度定弦的曲调均为羽调式。五度定弦时两种调式兼有，且通常在一首乐曲中以同主音调的形式相互转换。天琴音乐中还包含有少数特殊调式色彩（带有增减音程或中立音程）的乐曲，它们在结构和旋律发展手法上与其他乐曲并无差别，只是因弹奏者弹奏方法（左手按弦取音的位置）发生改变而形成的。因此，这些特殊调式类型在天琴音乐的调式特征中不具有代表性。天琴曲中，无论是徵、羽何种调式，商音在其中均处于非常突出的地位而被反复强调。由于商、徵间为纯四度，商、羽间为纯五度关系，相互均可作为对方的调式主音和支柱音，从而使天琴音乐中，调式主音缺乏稳定性，形成所谓“主音不主，相互流动，终止不终，动势无穷”的状态。天琴的调式扩张除通常的调式交替外，最突出的是同主音的徵、羽调式相互转换，虽说这种转调关系较远，然而它用“借字”的手法，仅改变两个音的按音位置，使旋律的调式发生改变，技巧难度不大，且前后两调的衔接亦显得极为自然。此外，天琴曲中还有一些含特殊音程（如中立音程）的五声性调式，它们的旋法走势、句型结构及发展手法与别的乐曲并无差异，仅是弹奏方法（左手按弦取音的位置）稍许改变，即可达到预期效果。尽管这类调式在天琴曲中不很常见，但它奇妙的调式色彩却非常引人注目。

天琴音乐的旋法以大二度、小三度和同度进行为主，起伏轻缓的级进式旋律时而点缀着圆滑的滑音和轻巧的波音，给人以自然流畅之美。纵观天琴乐曲绚丽多姿、五彩缤纷的

美妙旋律，其特征音调与主导乐汇可归结为两个母体，即四度定弦的音调母体与五度定弦的音调母体。所有的天琴乐曲，其旋律音调基本上都是由这两个母体变奏发展而成，于是就形成了四度定弦和五度定弦两类旋律音调体系，同一体系的旋律音调在其旋法进、句型走势、结构样式、装饰点缀等方面都有诸多共同之处。

天琴音乐全部为均分律动变换拍子，其节拍因多种拍子无规律地相互交替而不具有功能性。天琴曲中包含有许多二声部因素，其技法是在一根弦弹奏旋律的同时，另一弦以空弦音相伴，由此组合而成的织体形态有点缀、陪衬式（空弦音时断时续）和点缀、穿插式（运动型持续空弦音）两大类。其多声思维较为简单，基本上属于主调音乐，尚未显示出复调音乐的特征。
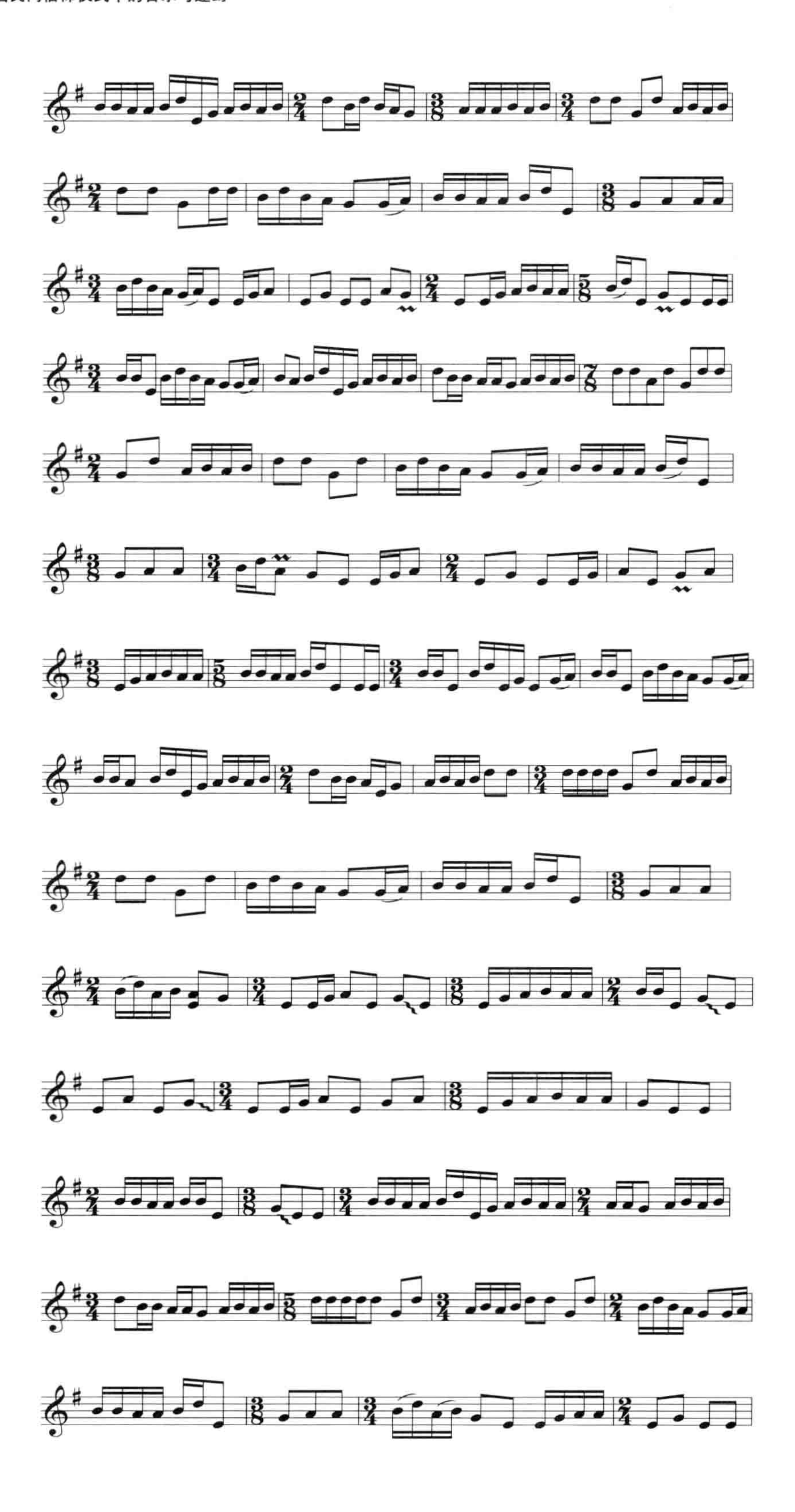
归纳而言，天琴曲音乐形态上的总体特征可做如下概括：它的结构模式和旋律音调展示出纯器乐化的气质，达到了相当的发展高度；它的节奏律动和多声思维则又显得比较简单，尚处发展的初级阶段。
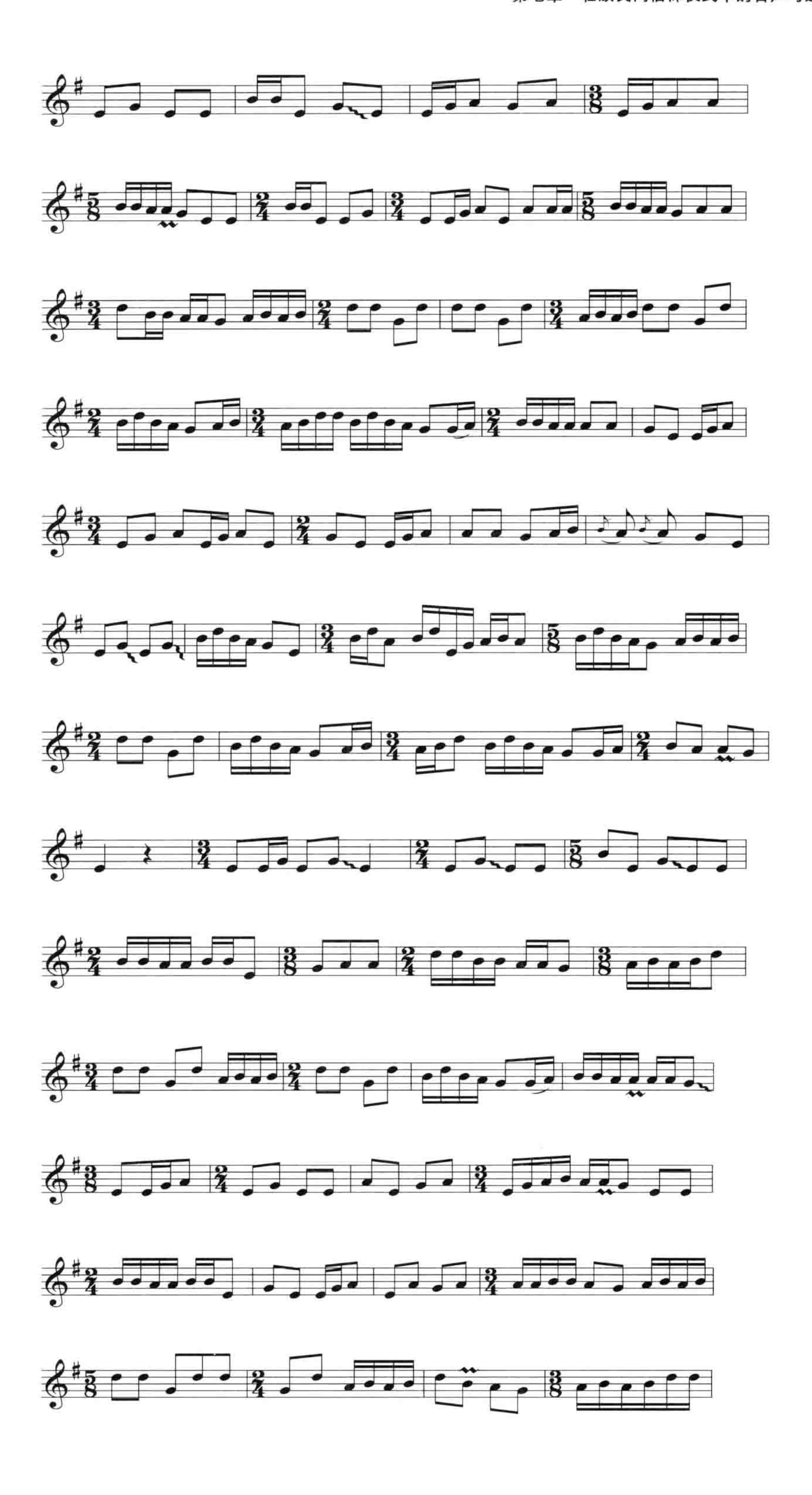
由于当地民间没有记谱的方法，天琴曲的音调便不可能固定，总是随弹奏者的即兴发挥而千变万化。因此，天琴曲没有固定的曲名。在平时娱乐的场合中，其命名相当随意，由艺人随口起名，如《逗天》（意为与侬端、侬亚嬉戏逗笑）、《欢乐曲》、《邀仙曲》、《解闷曲》等等；而在正式的做天场合，乐曲的曲名则与其所属的段落名一致，如四度定弦的曲调，通常在上路的段落中弹奏，便被称为《上路》；而五度定弦的曲调，因在过海段中弹奏，便被称为《过海》。
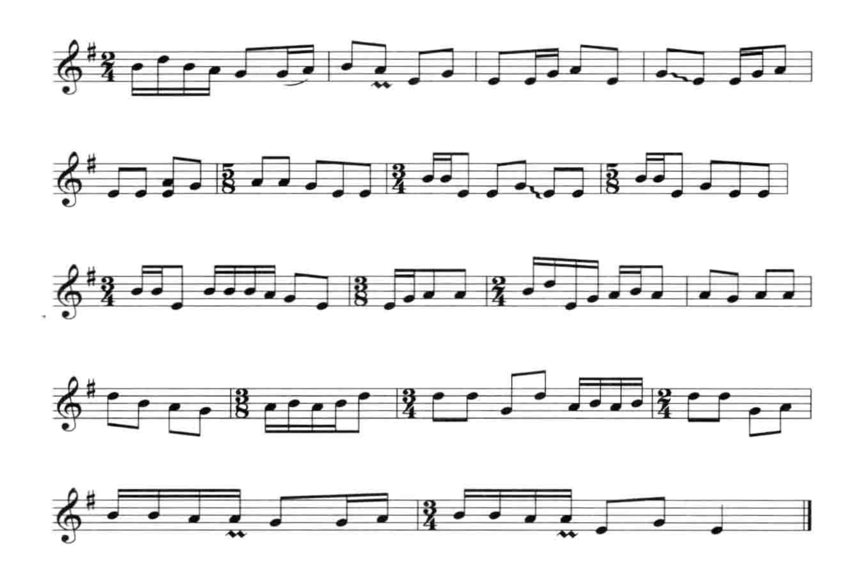
谱例 7-2-10

上　路

演奏者：王伟妪

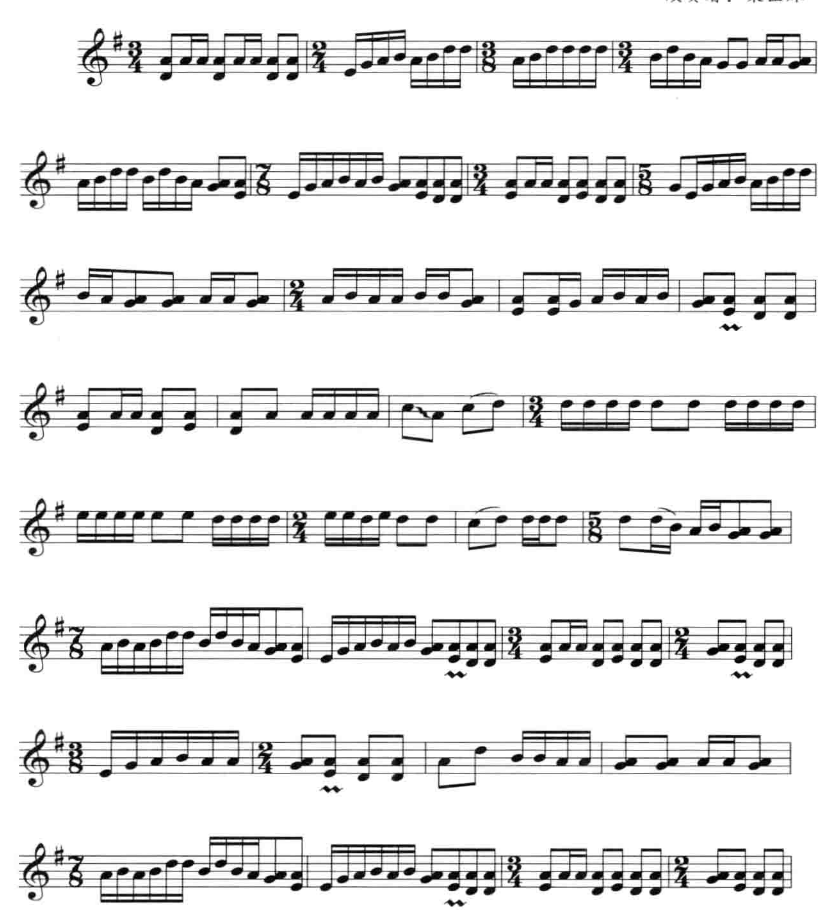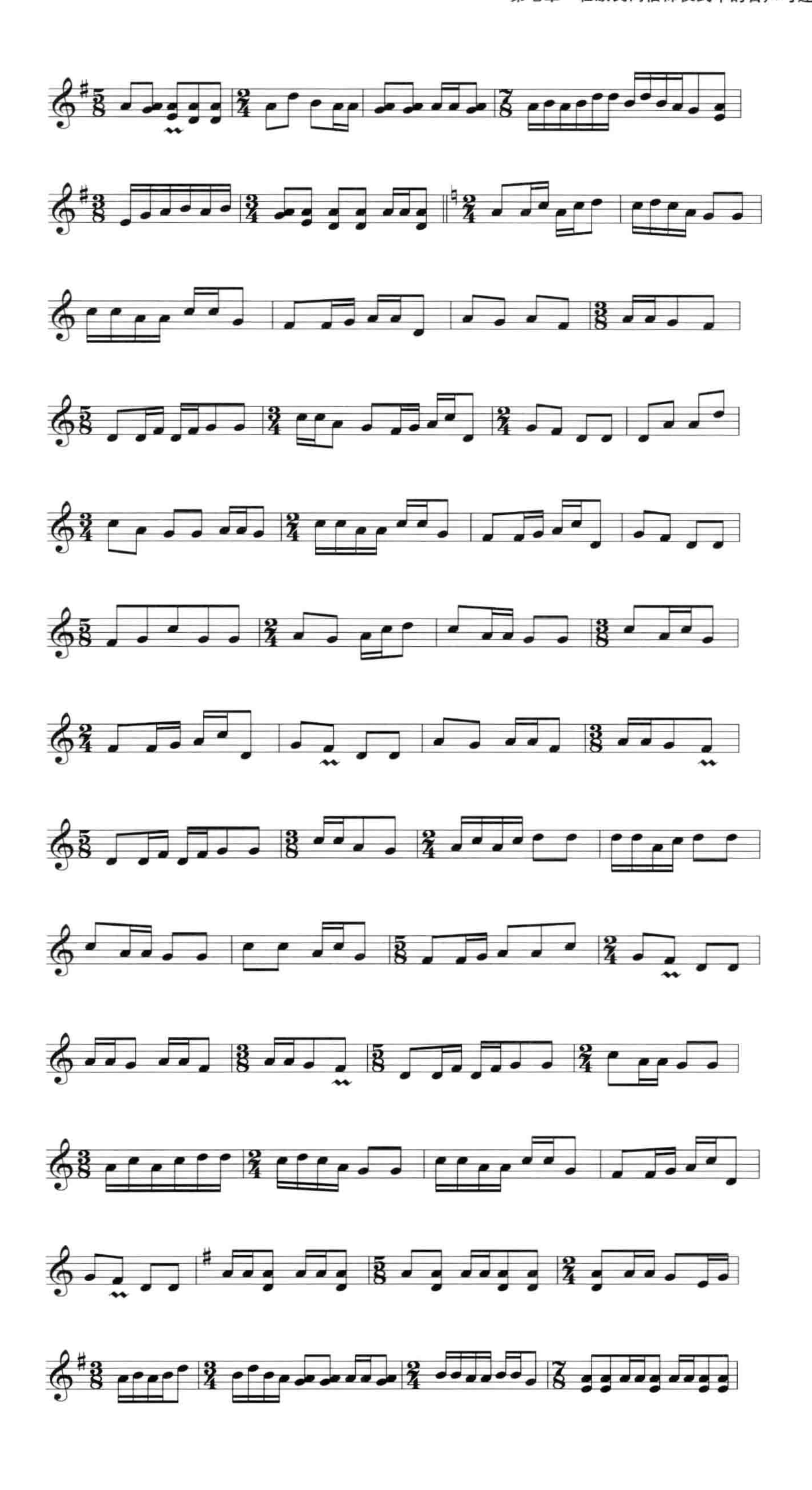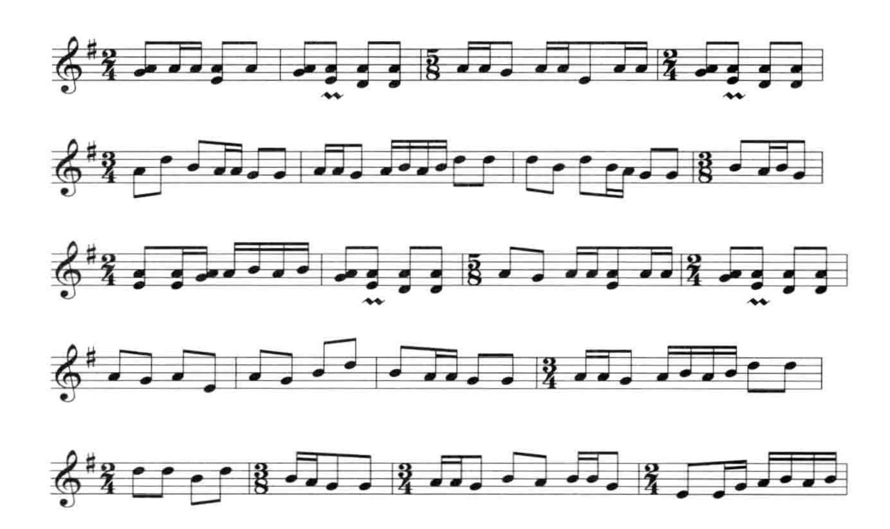






谱例 7-2-11

演奏者：梁臣妹



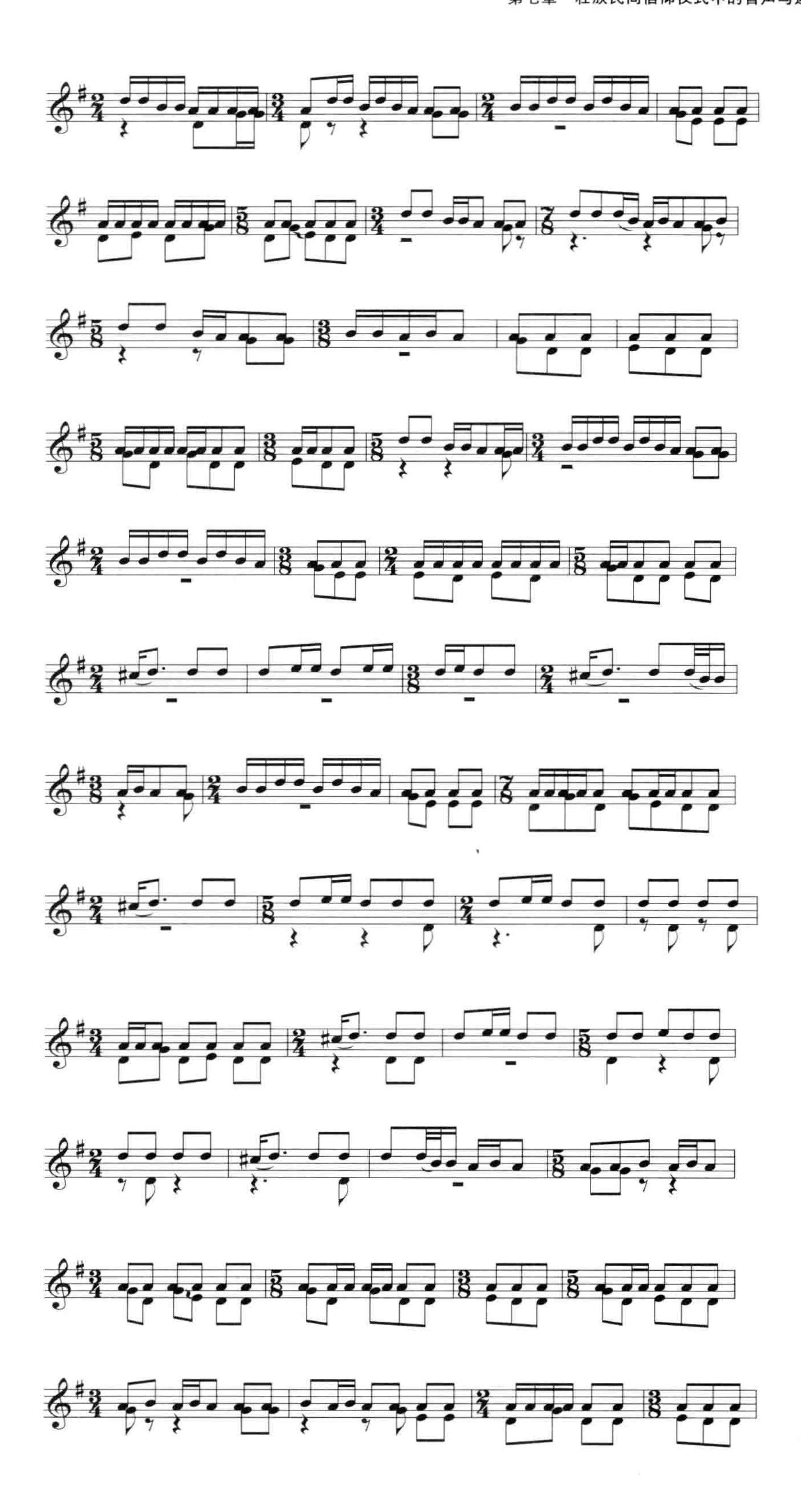


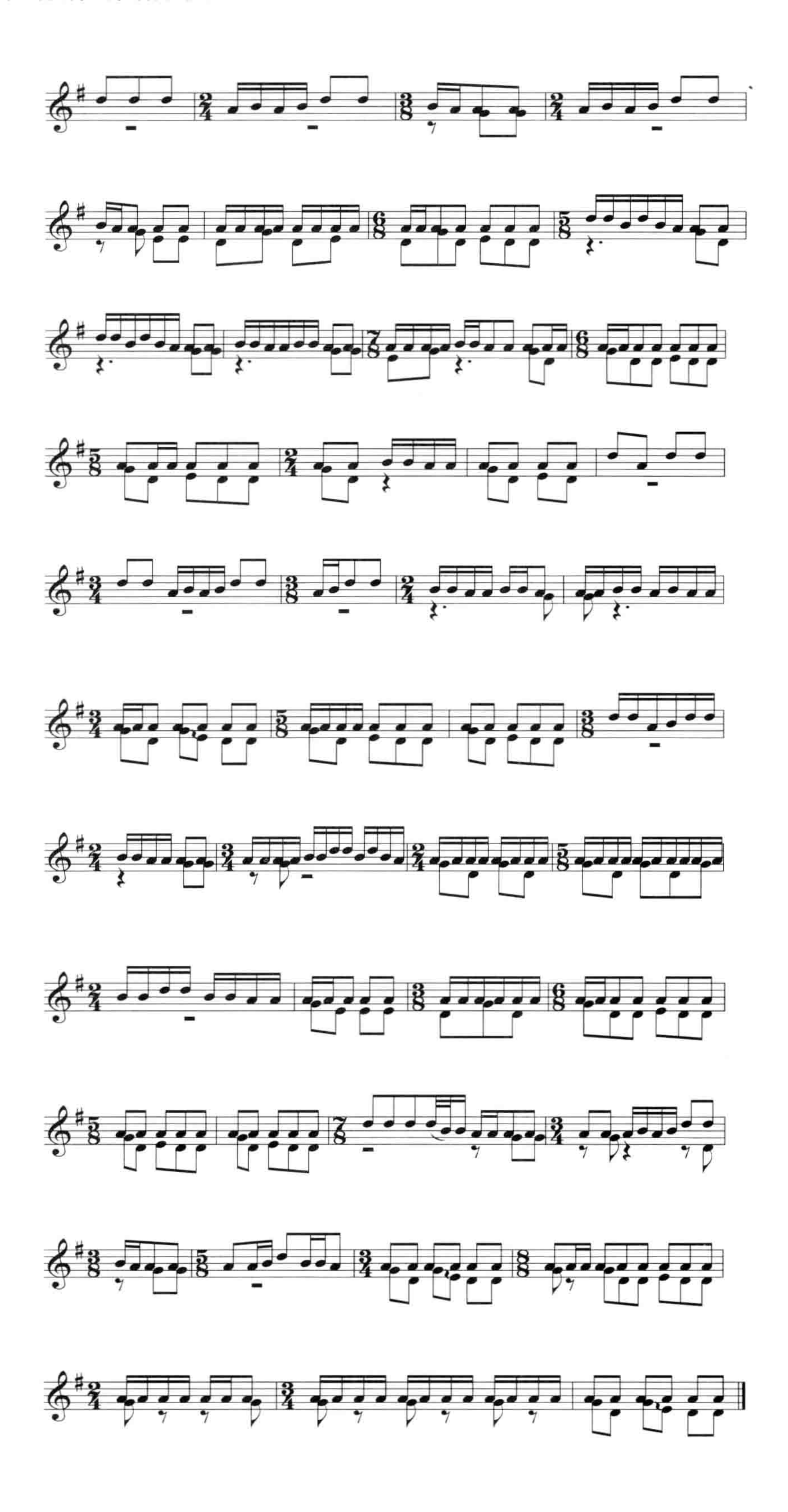


谱例 7-2-12

逗　天
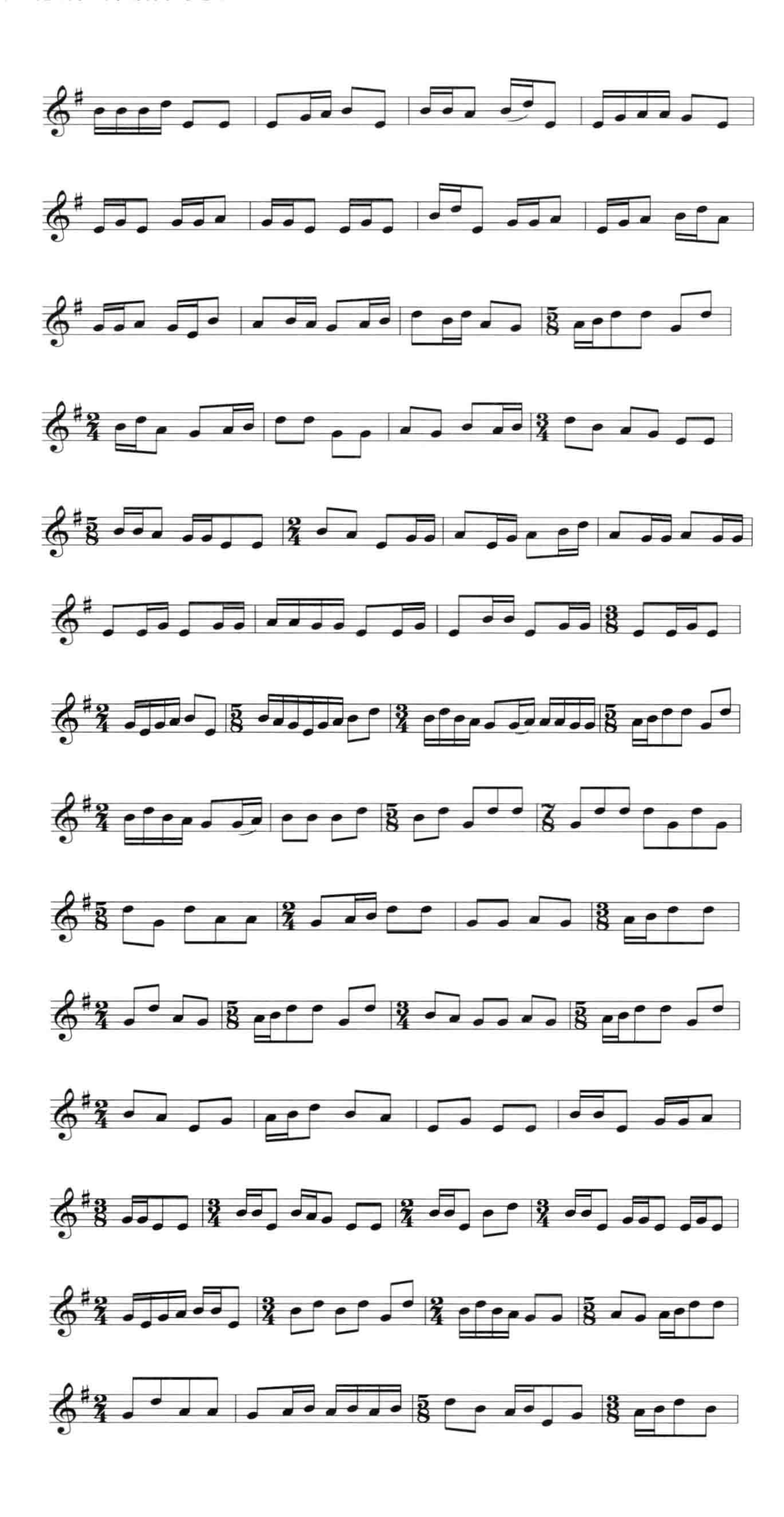
演奏者：梁臣忠
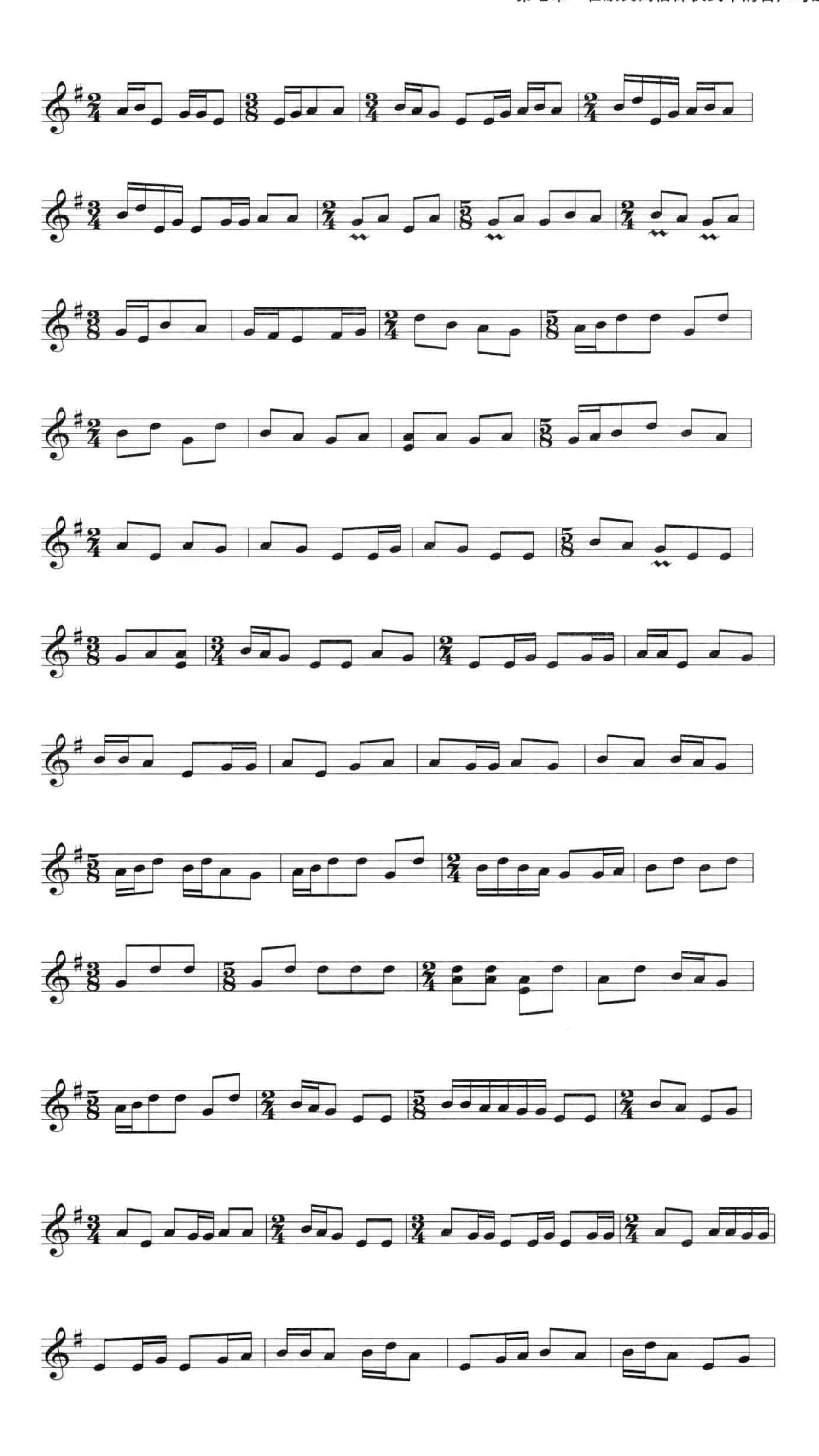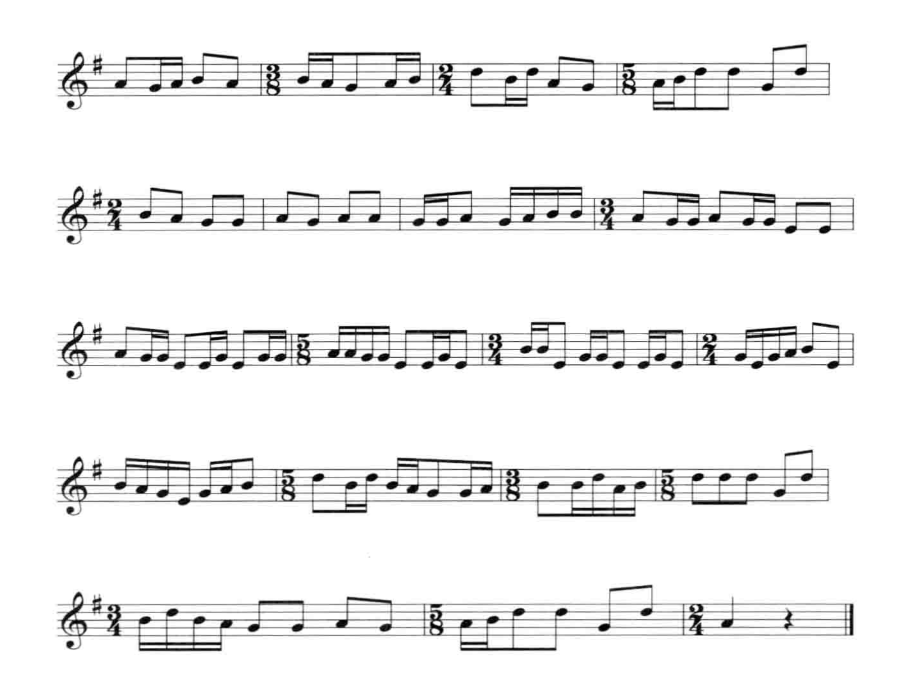




谱例 7-2-13

演奏者：赖增华







第三节 "魔"与"天"

壮族是古代越人西瓯、骆越部族的后裔。越人自古崇巫，普遍存见于桂西南左江沿岸的花山崖壁画，描绘的便是原始社会时期壮族先民在氏族酋长统领下，由全体氏族成员参加的一种祭典仪式。巫风始于远古，代代承传，《史记》、《三国志》、《赤雅》中均可见关于越巫的记载，[①] 时至今日，广西各地民间信仰依然普遍盛行，其信仰体系与仪式类型在历史的长河中也演变得纷繁复杂，多种多样。"魔"与"天"便是其中两种由女性执仪者[②]主持其仪式的信仰类型的典型代表。

"魔"为广西靖西县及其相邻区域壮族所共有，"天"则是聚居于广西防城区峒中、那垌两镇的壮族"偏人"之原始宗教信仰。目前，已有相关研究成果[③]分别就二者的生存背景、执仪者状况、仪式实录、仪式音声类型及形态等问题做了细致深入的专项研究。笔者

---

① 《史记》卷十二有："越人俗信鬼，而其祠皆见鬼，数有效"；《三国志》卷二十五风俗条："诏问隆：'吾闻汉武帝时，柏梁灾，而大起宫殿以厌之，其义何云?'隆对曰：'臣闻西凉柏梁即灾，越巫陈方，建章是经，以厌火祥；乃夷越之巫所为，非圣贤之明训也'……"；《赤雅》卷三占卜条："汉元封二年（公元前109年），平越得越巫，适有祠禳之事，令祠上帝祭百鬼，用鸡卜。"

② 其共性称谓为"巫婆"，但各县又有其地方性称谓。

③ 萧梅：《唱在巫路上》，载《中国民间仪式音乐研究·华南卷（下）》，上海音乐学院出版社2007年版；孙航：《原始祭仪中的天籁之音——壮族（布偏）"天乐"研究》，中国文联出版社2002年版。

对防城偏人做“天”的研究已持续多年，也曾前往靖西现场感受了“魔婆”做“魔”的仪式过程，本文作为上海音乐学院仪式音乐研究中心“迷幻状态与内观境界中的仪式音声”研究专题中的子课题（比较研究）的阶段性成果，便是在前期成果的基础上，结合实地考察中的直观体验，进一步将“魔”与“天”这两种具有亲密“血缘”关系的民间信仰体系做多角度的对比分析，以期对中越边境地区普遍存在的“女巫”信仰现象之共性特征的显现提供可靠的证据。

一、 生存背景比较

“魔”与“天”均流行于中越边境山区，两国边民不仅语言相通，风俗习惯基本一致，且存在长期通婚的状况，其民间信仰也为双方所共享，执仪者经常受邀从事跨境作业，还存在异国拜师、收徒等情况①。

两种信仰均存在与其他民间信仰共生的现象，与“道”的关系尤其密切。所不同的是靖西魔婆与道公可以在同一场仪式中协作②，而防城天婆与道公却有着相对明确的分工，一般不会出现在同一仪式中协作的情况③，但在以下两种情况中，天婆的仪式需要请道公到场：一是在天婆头的丧葬仪式上，由于天婆有不能见死人的禁忌，所有的弟子必须有道公师傅前来施法护卫方可参加师傅的葬礼；二是在天婆度身时的上刀山仪式中，需要请道公来捆绑刀山，并且在上刀山的过程中施法护卫，防止外鬼及外人靠近。

萧梅指出，“西方学者以男/女，公/私领域划分的分类法并不适用于靖西当地的执仪者”，而笔者在对防城天婆的研究中感觉到当地天婆与道公间的确存在较明显的职能划分界限。笔者在调查中专门就此问题请教过天婆闭文莲，她的回答是：天婆与道公不同：天婆专做女人的事，而道公做男人的事；有些工只能天婆来做，如礼顶、礼仙、求花、拜花母等，有些工只能道公来做，如丧葬、祭拜土地、驱鬼等；道公可以查算日子、看风水，天婆则不能；道公与天婆都能够为人祈福、消灾、保平安，但道公是通过施法，破除灾患，而天婆则是通过祈求神灵，改换不好的命定；天婆绝对不能参与一般人的葬礼，而道公的主要任务便是负责主持丧葬仪式，人死之后需要将他们的灵魂送到天上去，天婆只能将普通人的灵魂送到“顶”，而道公却能送到更高更远的地方，因此如果天婆去世，必须请道公来将其灵魂送到更高处的仙台。

---

① 防城区峒中镇天婆闭日森便在越南平辽县收有多位徒弟。

②③ 2010年春节，笔者在那涯村阮胜琦家碰到同一主家同时请道公与天婆来家里做“祈福”的情况，但天婆与道公并不共有一个仪式，而是各自在不同的房间里独立主持自己的仪式，互不干扰。

由此笔者思考，天婆应该更接近灵媒的性质，自身不具有“解决问题的能力”①，只能寻找问题，通过其他渠道来解决问题。

二、 仪式比较

（一）仪式类型比较

据笔者调查，偏人的做“天”仪式共有九种类型，详细内容参见《原始祭仪中的天籁之音——壮族（布偏）“天乐”研究》②。其中又可根据仪式受益人的不同分为三大类：一是当地一般性个体家庭，以邀约的形式请求天婆前往家中执仪，以达到祈福或消灾的目的；二是天婆自身的成长仪式，在天婆自己家中举行；三是集体聚会的娱乐性仪式，可以在事先选定的公共场所举行。

据萧梅调查，靖西魔婆的做“魔”仪式也有以上三种类型的划分，所不同的是靖西魔婆在庙宇中举行的同时为多个家庭共同祈福保平安的集体性仪式并未在防城天婆的仪式中出现。笔者专门询问过闭文莲，偏人的祭社活动均以村为单位，由道公主持，从未有天婆主持的情况发生。而类似靖西湖润镇的为11户不同姓氏人家共同做的“送观音酒保平安”仪式在偏人中也从未有过，闭文莲解释道：“天婆做工要请家里的祖公来帮，所以同一个祖公的可以一起来做，而不同祖公的不可以一起做。”萧梅文中提到靖西当地庙宇众多，供奉有韦陀、关公、张飞等泥塑偶像，而笔者在偏人社区从未见到此类庙宇存在，仅有各村供奉土地公的社庙（约半人高的小屋）。

（二）仪式符号比较

1. 实物符号

靖西魔婆与防城天婆在其仪式中均需使用法器、道具③、服装、供品等形形色色的实物，它们各自具有特定的象征意义与功能效用，现将魔婆与天婆的仪式所用作以对比。

靖西魔婆独有的物品：铜盘、算盘、秤、镜子、帽帘。

防城天婆独有的物品：甲子、天琴、铃。

---

① 萧梅：《唱在巫路上》，载《中国民间仪式音乐研究·华南卷（下）》，上海音乐学院出版社2007年版。

② 在《原始祭仪中的天籁之音——壮族（布偏）“天乐”研究》一书中，笔者对做“天”类型的归纳，只将眼光局限在天婆受他人请求所做的各类仪式上，因此将其概括为八类，其中未包括天婆自己度身或晋级时所做的“天酒”仪式，本文特将其纳入，故仪式类型增至九种。

③ 除了法器，仪式中还会使用一些由日常生活用品及现场即兴用纸或竹木即兴制作的道具，它们在仪式中具有固定的象征意义，在仪式中发挥着无可替代的特殊功能。

双方共有的物品：铜链、扇子①、衣物包②、鞍垫③、马槽垫、米④、柚叶⑤、纸茅郎⑥、纸衣、纸钱、鸡蛋、甘蔗、酒等等。

靖西魔婆与防城天婆在其仪式中均需使用各种形形色色的供品，它们是根据所供奉神明之喜好而设，各自具有特定的供奉对象。供品种类繁多，其中部分可依主家方面而自主选择，但酒、香、鸡、猪肉、米则是必备的。供品中的菜肴分为两类——荤菜和素菜。有些神灵可以吃荤，但有些则只吃素⑦。

2. 音声符号

仪式音声的构成包括了人声、器声等可听到以及默诵、默想等听不到的声音概念，其具体种类十分繁杂，在此，仅选取两地仪式中明确具有特殊功能标志的音声类型作以对比，它们的出现要么标志着某种特殊情境的出现，要么会具有某种特殊的力量效用。

做天仪式中特有的音声：

天琴声：具有召集兵马，令兵马愉悦，“振奋”精神的特殊力量。

铃声：在“请祖公”环节具有为祖公引路的特殊力量。

做魔仪式中特有的音声：

魔仪中以人声模拟动物、乐器等声音的“状声”是其区别于天仪音声的显著特征。如上路途中魔婆嘴中发出象征中途换马的“噗”声；交酒时用人声模仿的婚庆唢呐声。

二者共有的音声类型：

铜链声：标志着大队人马在“天路”上行进的特殊情境。

咒语声：具有解难、除秽、净身、护身以及收魂等特殊功效。

歌唱声：歌唱是贯穿仪式始终的主体音声类型，它在仪式中的功能作用是多方面的，如神性语言、程序载体等，其对于执仪者在仪式中的特殊行为——附体也具有激发、维持等作用。介于该问题的繁复性，在此笔者不就其做深入展开，仅以类型参与列出。

---

① 扇子：魔婆的扇子象征剑和鞭；天婆的扇子则有辅助兵马上身、辅助身体提升（天婆朝自己的身体煽动扇子，便可以使身体变得更加轻盈，有助于飞升上天）以及遮盖面部的功能（相当于魔婆的帽帘）。

② 可以携带人的命魂。

③ 天婆在鞍垫的使用上与魔婆不同，魔婆是每次仪式必自身坐在鞍垫上，而天婆平时做天只席地而坐，不用鞍垫，只需要在“上路”时将马子（铜链）放在马槽垫上摇动即可；但在做天酒仪式中，当“顶”与“巫”降身之后，便需要坐在鞍垫上，且二者所使用的鞍垫花色不同。

④ 象征兵马。

⑤ 具有净身、除秽的功能。

⑥ 可以成为替身，从而替人代受不好的命定。天婆在查算到主家命中有灾难时，便是利用茅郎去替换，将灾难由茅郎去顶替，将事主解脱出来。

⑦ 天婆做天酒的过程中是严禁吃荤的，供品也全为素食。据她们解释，荤菜有油，不够干净，兵马是要吃荤的，而住在仙台上的祖师是不吃荤的。

3. 行为符号：从听觉来感知，仪式中贯穿着歌声与器声；从视觉来感知，仪式中遍布着执仪者的各种行为。其中有大量特殊的行为符号，表达着特殊的含义，制造并激发着仪式的有效性。魔仪与天仪的各类仪式中穿插着一些特殊的“解关”段落，其内容主要以一整套连续的程式化动作来表达，行为的符号性并不突出。在此仅选取仪式常规程序中的常规动作予以比较，并选择两种仪式中特有的行为符号予以列出。

做天仪式特有的行为符号及其含义：

打嗝、打哈欠、晃腿：出现这种行为，就意味着已有兵马上身，如果反应特别剧烈，则表明天婆被其他的灵魂附体。

弹天琴：在做天各休息环节，天婆们会弹起天琴，琴声可以愉悦兵马，具有令兵马振奋精神的法力。

跳天舞：是娱乐类做天中特有的一个环节，当天上的“侬端”、“侬亚”两位主管音乐的仙官被天婆请下并附体之后，天婆便会手持天琴，两两相对，跳起天舞。跳时不弹不唱不说，只专心于舞蹈，对舞两人的舞步沿8字形相互交换位置，步速由慢渐快，直至高潮。舞罢通常便开始天婆与围观群众的对歌活动。

魔婆特有的行为符号及其含义：

上帽：上帽是各类魔仪中必须的程序，“只有上了帽，魔婆才能‘看见’阴间的景象，只有上了帽并放下帽帘，魔婆才能在巫路上与各种神灵与鬼灵相遇，并为他们代言”①。尽管天婆也有法帽，但其只在“做天酒”及邀请侬端、依亚等歌舞神下界娱乐等仪式时佩戴。此外，天婆的法帽没有帽帘，当其在天路上遇到神灵时，通常以扇掩面。

画符：魔仪中的诸多环节中，均会出现魔婆画符的行为：如在仪式开始时用足尖在鞍垫上画符默咒，意为“戒屎戒尿”②。

此外，扇扇子是魔仪与天仪共有的行为符号，但各自的功能却有差异：在天仪中，“扇子就像天婆的翅膀，一扇扇子，我们就可以飞上天”③，具有增强法力，引法上身，提升身体的功效。而当面见鬼神时，扇子又被用来遮住面部，相当于魔婆的帽帘；在魔仪中，扇子的用途更加广泛，既是魔婆手中的道具，象征剑、鞭子、拐杖等实物，又具有特殊的法力效用：“魔仪中的舞扇动作，各有符号意义，比如，开扇从外部扇向身体再向外，反复挥动（形如一般人扇扇子，只是加进了韵律），表示在巫路的攀登中扫开浓云密雾；开扇左右横扇，表示开路；左右平面移动，表示向妈娘们打招呼；开扇上下扇，表示为事

---

① 萧梅：《唱在巫路上》，载《中国民间仪式音乐研究·华南卷（下）》，上海音乐学院出版社2007年版，第398页。

② 萧梅：《唱在巫路上》，载《中国民间仪式音乐研究·华南卷（下）》，上海音乐学院出版社2007年版，第346页。

③ 此话为天婆闭文莲在调查中对笔者所讲。

主抬星宿；合扇在身体前方左右各点一下，表示上路之前的点兵马；分别点左右肩膀，表示上山前点兵马；双手打开扇页，至扇轴于地，同时俯身向下，表示路遇神公和祖先神灵的请安……"①

（三）仪式内容比较

两地仪式均是通过执仪者以歌唱表达的方式完成一段巫路的行走，不同仪式所走的路不同。在萧梅与孙航文章中分别对做魔与做天仪式进行了较为详细的现场实录，经对比后发现，魔仪之湖润"送观音酒"仪式与"做天之板八祈福"仪式在程序上非常接近，先将其予以比较：

两种仪式的目的相同，均是为人家祈福保平安，但湖润仪式是为11户异姓人家所做的集体性祈福，地点在庙宇中；而板八仪式是为个体家庭所做的祈福，地点在事主家中。

在仪式之前，魔婆需要在户外大树神、观音庙等地上香跪拜；而天婆只在自家的祖师楼里上香跪拜，并给兵马吃一餐饭。

仪式开始前的准备在安置香桌与供品方面基本一致，但魔婆需要铺鞍垫、画符念咒、上座，天婆则没有鞍垫，也不用画符，直接盘腿席地而坐，其入境以开扇为始端，扇子一摇，便有兵马降身。

仪式的第一项内容均为请神，所请之神为祖师，请的方式均为向神报数（报事主家庭人员姓名、报供品等等）。所不同的是魔婆在上路之前需要换装，而天婆在祈福仪式中始终着便装。此外，天婆必须要请家中的祖公神来帮忙，而魔仪则未见此内容。

请神之后的环节均为上路，以晃动铜链（马子）为其行为标志。上路时均需携带事主家人的命魂一同上天，而衣物包是承载名魂的共同器具。对比两条巫路上的人物（神公）与景观，也可看出许多共同之处：如遇土地公、走进水沟、见田垌、遇到孤寡人、上天梯、上祖师天堂、开一扇扇的天门，过海、过金山银山遇到哑神公、遇到守刀山的神、逛天街等。在路途中会有几次中途休息，均需要报数清点人马及物品以防丢失，并且要不断地除秽以防外鬼侵入，不断地烧纸钱以打发外鬼以及支付兵马劳力的工钱。

在路途中间，湖润仪式中穿插着各种抬星宿、解关、遇亡魂等内容，而板八仪式中则没有前两者，遇亡魂的情况偶尔有发生。

在上路的终点，两种仪式又显示出较大的区别：湖润仪式是为了找到交酒人将酒交给玉帝，并需要玉帝在榜上盖章才得；板八仪式则是为了求拜花母，请花母帮助预测每个命魂来年的祸福吉凶，并将命中原有的灾祸改换为福报。所有的结果均需要天婆用甲子一一

① 萧梅：《唱在巫路上》，载《中国民间仪式音乐研究·华南卷（下）》，上海音乐学院出版社2007年版，第396页。

测算，测算通了方可完成，并没有需要盖上印章之说。

魔婆上路时需放下帽帘将脸遮住，而天婆没有帽帘，因此也不遮脸，但在拜见花母环节，请花母查算的时候则必须用扇子将脸遮住。就此问题笔者曾专门询问过闭文莲，她回答说："查算时必须遮住脸，否则光太强了看不清楚，算得就不灵验。"

当上天任务完成之后，众人需要返程，踏上回家之路。一致的是回程的路都很快，按照天婆的说法，回程时带去的礼物都放下了，减轻了负担，所以飞得很快。

最后一个程序是回到出发地，退神，二者没有大的差异。

三、 音声比较

魔仪场域的音声声谱可以区别为有声部分的七大要素：白、韵白、咒、吟诵、拟（状）声、器声、歌①。天仪场域之声谱除未见拟（状）声外，其他类型均可见到。所不同的是，在器声一类中，魔仪之器声均为噪音，而天仪之器声除多种法器发出的噪音之外，还包含有其最具特色的标志性乐器——天琴所奏之乐音。

仪式中的各类音声不仅具有声音意义，更具有象征、隐喻及法力等内涵。由于探讨仪式音声的具体内涵属于深层挖掘性研究，具有深刻的复杂性与个体的特殊性，因此笔者不选择在此层面将魔仪、天仪两类音声进行笼统比较。而是选择在二者共有的音乐层面，即从歌唱的音调形态方面对其进行比较，从而体现类似民间信仰的不同地域性风格特质。

（一）唱词比较

从唱词的角度来看，魔歌的基本段落结构为五言上下句和七言上下句，并存在大量以此为基础的变化形态：如综合（上五下七）、重复（双上下句）以及由加衬、加垛或局部重复形成的各种多句体段落；天歌唱词的基本段落结构可分为两种：一类是规整性结构，以七言上下句为主；另一类则是在一些报数的段落采用的以多个同类名词词组并置为基本形态的不规整段落结构，如《宴神调》。

尽管魔婆与天婆均没有记载唱词的书，其仪式中所唱均为随口即兴唱出，但其唱词在形式方面却拥有较强的美感，主要体现在韵律及修辞两个方面：两种巫歌的唱词均押腰脚韵，结构规整的段落押韵也相对严格，结构散化性较强的段落韵脚也相应模糊；二者在修辞手法的运用上十分丰富，也十分接近，均频繁使用比喻、拟人、夸张、排比、对偶等手

① 萧梅：《唱在巫路上》，载《中国民间仪式音乐研究·华南卷（下）》，上海音乐学院出版社 2007 年版，第 388 页。

法，尤其是上下句结构中存在大量的叠句形式，即选择不同的近义词来重复表达相同的内容含义，从而形成一种回环往复，句句成双的特殊效果，更加强化了唱词的韵律感，使人不得不惊叹魔婆、天婆的聪明伶俐，不得不认同其歌唱中蕴含着的灵性与神奇。

（二）曲调比较

从萧梅及孙航对两种巫歌所进行的整理、记录、分析资料来判断，其存在的共性十分明显：

1. 两种巫歌的曲调类型均较为丰富，天歌包含了九种①不同性格的歌调类型，魔歌虽未概括其具体类型，但仅从萧梅文中所列谱例来看，“要将巫路歌唱中各种不同唱词段落的旋律及变体进行整理，72 调恐怕不难理出”②。

2. 两种巫歌均具有音调与仪式内容的对应性特点，但相比而言天歌此特征更为明显，每种歌调均固定唱用于特定的仪式内容，因此即便是局外人，在难以理解唱词的情况下，只需对应其歌调类型，也能大致猜出仪式内容的进展状况；而魔歌相对而言其音调的指认特性在《过海》环节显示最突出，其他环节则不及天歌明显。

3. 两种巫歌都具有句（段）尾采用特征性固定音调作结的特点，因此固定句（段）尾伴随自由短暂的延音或休止便成为其乐句（段落）划分的重要标志③。

但二者存在的差异也较为明显：

1. 魔仪中借用了道公调，天仪中未出现借用道公调的情况。

2. 天歌的曲调结构思维基本维持在单一音调的变化重复上，其变化动力主要来自唱词根据仪式内容的进展所做的结构扩充或减缩，因此其旋律的变化手法主要集中在时间因素方面，以采用句幅扩充（缩减）及改换节奏型为主要手段。故而天歌的段落层次显得较为单一而明晰；而魔仪歌调的段落结构思维则相对复杂，除了与天歌相同的因唱词结构变化引起的基本音调在时间因素上的变化之外，其在音高思维方面也有意识添加一定的对比因素，从而露出了向更大的结构篇幅发展的端倪，如萧梅文中所举谱例，就出现了带变宫音的插句，造成了调性感的偏移，形成了较强烈的对比感，而其后又出现了前一个段落的完全重复，从整体上形成了类似于三段体或循环体的结构特征。

3. 天歌属于纯五声性调式，部分歌调仅采用二音列、三音列，调式思维也较为纯粹；而魔歌中的部分歌调则在五声调式的基础上还局部使用变宫音出现六声调式。值得注意的是，逢变宫音出现，其周边常会有徵音与其呼应，从而造成了一定的移宫倾向，使得魔歌

---

① 孙航：《原始祭仪中的天籁之音——壮族（布偏）“天乐”研究》，中国文联出版社 2002 年版。

② 萧梅：《唱在巫路上》，载《中国民间仪式音乐研究・华南卷（下）》，上海音乐学院出版社 2007 年版，第 430 页。

③ 如魔仪中的《请神调》，宫、低羽构成的音调便是其固定句尾标志。

的调式色彩亦较天歌丰富。

综上所述，可以感觉到两种巫歌的整体风格相差不远，其唱词的共性特征明显大于曲调的共性特征。如果借用民间说唱音乐中存在的曲牌体、板腔体两种结构体式来加以比对的话，天歌更接近于曲牌体，它的每种歌调个性突出，旋律差异明显，在唱用中仅做句幅、节奏等方面的小幅微变。在同一仪式环节内，采用同“曲牌”的变化重复，在不同的环节则联缀以不同曲牌的变化重复，从而形成环节内单纯“变奏”，环节间异曲联缀的整体性结构；而魔歌则相对较接近于板腔体，它的旋律发展思维体现出更多的开放性，不仅同一歌调在同一仪式环节内的变唱发展体现出结构布局上中间大两头小、中间活两头定的明显特征[①]，其在不同环节唱用的歌调尽管各不相同，却又十分相似，除《过海》具有较为突出的个性外，其他歌调的个性差异并不大，因此在同一仪式环节内往往体现出三段体、循环体等具有对比性的因素，而从整体仪式来看，其音调又构成较为统一的整体风格。

四、 执仪者比较

执仪者是仪式的主体，因此对执仪者的比较在两种仪式的对比研究中便显得尤为重要。如果从更深的层面去剖析，天婆与魔婆的身份绝不仅限于仪式的执行人，那只是她们在阳间的外显身份，在经历了特殊的巫变过程之后，她们以自己的身体为核心，构筑了阳间的信仰祭坛；而当她们一旦死去，便会化作神秘的“兵马”，为在世弟子提供法力来源，以内隐的方式继续维系着信仰的纽带，化作信仰的驱动力与内应力。因此，对她们的研究必须围绕着她们身前身后的特殊经历来进行，故以下也将顺着她们的巫命历程，选择几个重要站点来作以比较。

（一）命定

天婆做天与魔婆做魔均为命定，承此命者必须同时具备两个条件：一为私人命运——命轻，二为家族谱系——命中带有此种基因[②]。在这一点上天婆与魔婆具有同样的经历，并无大的差异。

（二）传习

命定只决定了命运的走向，而能力的获得还需要经历一个学习的过程。魔婆与天婆的

---

① 即在同一个仪式段落，开始和结束部分的乐句句幅较规整，旋律较固定，中间部分则较多显示出围绕核心音进行自由发展的因素。

② 萧梅：《唱在巫路上》，载《中国民间仪式音乐研究·华南卷（下）》，上海音乐学院出版社2007年版，第439页。

学习都包括“阴传”与“阳传”两种途径，阴传由家中去世的祖先（通常是神圣基因的传播上线）及已过世的祖师在梦中进行；阳传则需要拜师，均包括魔婆（天婆）师傅与道公师傅，前者主要传授如何行走巫路，后者传授一些符咒。相比而言，魔婆对道公师傅的依赖性更大一些，道公可以与其魔师并称为师父、母师，且在一生中都有着较为紧密的联系，师父不断给其弟子传授更多的符咒甚至经书；而天婆尽管也需要在上帽仪式时拜一位道公做师傅，但其主要目的是请这位道公师傅来担负捆绑并守护刀山的重任，为她能够顺利越过刀山、完成度身仪式保驾护航。在过刀山仪式上，道师也会传授给徒儿一些简单的护身法术及咒语，至于更多咒语与法术的学习则不是必须，仅凭个人兴趣自主选择，一般很少有专程前往学习者，更未发现天婆向道公学习经书的现象（天婆均不识字），她们通常只是在节日聚会等饮宴场所碰到道师时顺便请教，相比之下，与道师的关系远不及与自己的母师近[①]。并非所有的道公都可以做天婆的道师，相反，只有道行高深的资深道公才能掌握这种法术，因此在一个乡镇往往只拥有一两名这样的道师，他们便成为该区域内所有天婆徒儿的共同师傅。

（三）成长仪式

魔婆的戴帽仪式，在天婆那里称为“做天酒”，它们是魔（天）婆的成长仪式。每位魔（天）婆必须经历三次这样的仪式之后，其巫变之路才算圆满，“什么都做得”。对比天婆与魔婆的成巫过程，绝大多数程序及细节都趋于一致，只在以下几点上存在差别：一是天婆在做第一次天酒时需要上刀山，而魔婆似乎不需要此种经历；二是尽管二者的戴帽仪式均需要道公师傅参与，但魔婆会从道师那里得到许多符箓及符法书，并由道师为其主持受戒仪式。而天婆则只需要道士帮助捆绑及守护刀山即可；三是新魔婆的法器均是由师父、家人或亲朋等特定身份的人来奉送，而新天婆的法器要么继承家中先祖的遗物，要么则由天婆自行准备，并没有由他人奉送的规矩；四是在戴帽仪式中，当玉皇接受了由魔婆代主家交付的酒礼之后，会在魔婆的榜文上盖章。而在天酒仪式的交酒对象也为玉皇，但当交酒完成后，只需要玉皇领情便可，并没有榜文与盖章一说。

五、 结语

通过以上各方面的比较，可以肯定地说，魔仪与天仪确系同根同源，二者最大的差别主要体现在与道的关系及相互渗透程度方面：魔与道更为贴近，更多地吸收了道的成分，

---

① 每逢年节，弟子均需去母师家登门拜见，并孝敬一定的礼金或礼品。在正式出师之前，则需要长期跟随母师参与各种仪式，在现场跟唱学习。

这在师承、法器、法术及歌调方面都有体现；天尽管也与道有着诸多的关系，但相较于魔，尚感到其与道有着更为分明的界限与距离。造成以上情况的原因，或许因为布偏族群在地缘及族群认同方面具有更多的独立性与封闭性。因此，如果说魔与天同出一源的话，笔者认为，相对来讲天之中或许蕴含着较魔更多的原生型因素。

（孙　航）

第八章

蒙古族科尔沁萨满仪式中的音声与迷幻

第一节　科尔沁萨满分类

一、 蒙古族萨满的神职系统

蒙古族萨满，称“孛额”（büge）。除了一般意义上的孛额外，它还包括了“渥都干”、“幻顿”、“莱青”、“查干额烈”、“胡日特木”、“却京”、“达古奇”、“牙思必拉奇”等神职。根据萨满神职不同的仪式职能，可分为专能型神职和多能型神职两种。专能型萨满是指从事某些特定仪式或具有专门功能的萨满，幻顿、却京、查干额烈、胡日特木、牙思必拉奇、达古奇等属于此类。例如，幻顿专门处理雷击事件，主事祭天、求雨等与“天”相关的事宜。萨满教认为，有一种巨大无比的鸢，它从天空飞过时被它的影子罩住的妇女得一种癔症，萨满神职中的“查干额烈”（意为“白色的鸢”）便是医治这种病的专门神职。孛额、渥都干、莱青三者既可以祭天求雨，也可以驱病禳灾，一职多能，完成各种法事，因此最为普遍。

（一）多能型神职

1. 孛额

孛额，蒙古族萨满最普遍的一种形式。故蒙古族萨满教“孛额”之名称，由此而来。在萨满教中，该词有两层含义：一是体裁的层面上，“孛额”一词是萨满教的指称，故所有萨满神职统称为“孛额”。二是作为特定的神职名称，一般它是指男性萨满而言，而且这种称谓通用于所有蒙古地区。从功能上看，

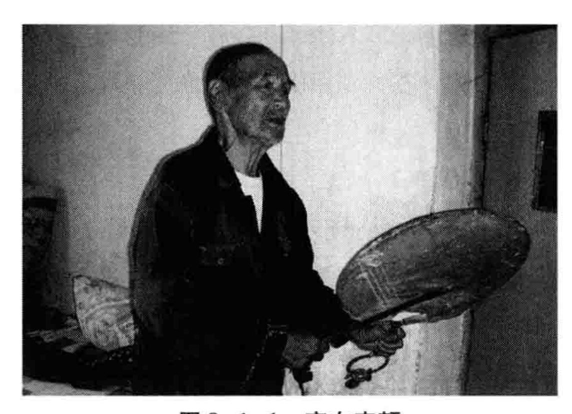


图8-1-1　官布孛额

孛额能完成各种祭祀、求雨到驱鬼消灾、祛祸治病以及算命占卜等各种宗教事宜。

（1）色仁钦（1925—2008），科尔沁地区最负声望的萨满之一。祖籍哲里木盟库伦旗，小时随父母移居科尔沁左翼中旗，其太爷爷和爷爷都是孛额，传至色仁钦已有七代。色仁钦11岁得病，久治不愈，13岁找当地有名的良月渥都干看病。后者看出病因是他是被爷爷——哈日纳萨孛额的亡灵所选中，唯有将其请至附体方能治愈。故色仁钦拜良月为师，跟随师傅五年，18岁时闯过“九道关”，获得独立行巫的资格。色仁钦天生聪慧，加上长年跟随名师，年纪轻轻便闯过“九道关”，熟练地掌握了各种萨满神歌、祷词、鼓舞、巫术、占卜术以及各种仪式事宜。自20世纪80年代开始，广收弟子，主持各种仪式。到了90年代中期，弟子已遍布科尔沁左翼中旗、科尔沁左翼后旗、科尔沁右翼中旗、扎鲁特旗、吉林省前郭尔罗斯蒙古族自治县等地区，成为科尔沁地区屈指可数的大萨满。到了21世纪初，科尔沁萨满全面复兴，信徒人数骤增，色仁钦成为科尔沁萨满公认的大师。笔者曾在2003年、2004年、2006年对他进行采访。

（2）关布（1928—　），科尔沁左翼中旗车家子人。祖父是当地有名的孛额，叫善吉。关布13岁时久病不愈，师从当地塔兴嘎萨满，后又跟阿拉塔孛额、金山孛额，17岁时闯过九道关。后来参军入伍，曾一度放弃从事萨满。退役归乡后，盟里组织萨满比赛，关布老虎翁贡、鸟禽翁贡附体，获得冠军。长年从事祛病消灾等各种仪式，在科尔沁地区有较高的声望，所传弟子有数十名。笔者曾在2009年8月对他进行采访。

（3）焦梅郎（1965—　），科尔沁左翼中旗哈日干吐人。他有两个师傅，一个是他的萨白巴格西（sa - bai bagši，正式师傅）关布孛额，另一位叫呼和脑海，是他的哈达格因·巴格西（hadag un bagši，临时师傅）。他的希图根[①]是一个叫哈日巴拉的孛额，已去世多年。焦梅郎系统地掌握了关布孛额和呼和脑海孛额的技艺，从事治病、祭祀等仪式，主要活动于科左中旗宝龙山、腰林毛都一带。2009年8月，笔者对他进行采访。

（4）毛脑海（1955—　），科尔沁左翼后旗努古斯台毛都人，五代萨满。自小跟随色仁钦学习萨满，后入伍当兵多年。退役后，又开始学习和从事萨满。目前，毛脑海已收有数十名徒弟，在科左后旗一带民众当中，颇有影响。笔者曾在2003年、2004年、2006年，采访毛脑海。

2. 渥都干

渥都干（idugan），是指女性孛额而言，是蒙古萨满中最普遍的神职之一。与孛额相同，渥都干手执单面鼓，击鼓歌舞，主事祛病消灾、祭祀求雨等各种事宜。在库伦旗、蒙古贞（现辽宁阜新蒙古族自治县）一带，渥都干也指“接生婆”。在一些地区，渥都干是

① 守护神。后文有详解。

不能主事类如祭祀敖包、祭祀天地等事宜的。也就是说，由于性别的差别，孛额与渥都干的职守功能略有差别。在笔者调查的萨满中，渥都干的人数比孛额多出许多。也就是说，女性萨满的人数远远多于男性萨满。

（1）钱玉兰（1948—　），女，科尔沁左翼中旗架马吐镇人。1967 年得病，久治不愈。本旗著名孛额宝良，确认她被神灵选中，于是跟随宝良学习萨满。1985 年师从科左中旗保力花的协加布孛额为学习孛额，1989 年跟随科左中旗希伯艾力桑杰莱青，学习莱青。1999 年师从色仁钦，兼任助手，共同作法长达 8 年。钱玉兰是目前少数几位闯过九道关的萨满，治愈过的病人和徒弟遍布科尔沁左翼中旗、左翼后旗、扎鲁特旗、库伦旗、奈曼旗、科尔沁右翼中旗、科尔沁右翼前旗、扎赉特旗，吉林省前郭尔罗斯蒙古族自治县等地区，在东蒙地区有着极高的声誉。

（2）金花（1963—　），女，科尔沁左翼中旗宝龙山镇嘎达苏和嘎查人。母亲宝良是当地有名的渥都干，是钱玉兰的首任师傅。金花十年前得病，全身疲乏不力，精神恍惚，多处投医却不愈，2004 年投钱玉兰门下，被诊断为母亲的希图根选择她当萨满。在师傅的指导下，2004 年开始闯关、请神，将希图根附于自己，其病症得到明显好转。



图 8-1-2　金花渥都干

3. 莱青（laiqing）

莱青的职能与孛额相同，除了治病消灾外，主事各种祭祀仪式。与孛额不同的是，他们手执镏（铙），席地而坐，唱诵藏语佛经，附体后舞蹈动作有合什、莲花指等。也就是说，它结合了萨满与喇嘛的共同特点。莱青男女皆有。

根据笔者的调查，莱青的数量多于孛额。上述钱玉兰，同时也是一位莱青。

（1）唐·呼日勒（1955—　），男，科尔沁左翼中旗腰林毛都镇腰斯吐村人。1995 年身患多种疾病，久治不愈。无奈先后拜钱玉兰和色仁钦为师，进行萨满治疗，多次参加闯双关仪式，确实为莱青。希图根为舅姥爷，生前是科尔沁左翼后旗一带有名的莱青。唐·呼日勒居住的腰斯吐离色仁钦居住的南塔林艾里嘎查很近，加上两家亲戚关系，常年跟随色仁钦作法。

（2）胖丫头（1950—　），女，母亲是渥都干，为科左中旗巴德玛孛额的弟子。1989 年，胖丫头与钱玉兰一道跟随桑杰莱青学习萨满。师傅去世后托梦给钱玉兰，让她带胖丫头继续深造。故，2009 年开始两人合作行巫，她担任助手。胖丫头有三个希图根，第一个

是母亲；第二个来自郭尔罗斯旗的叫德力格尔仓的萨满；第三个是来自杜尔伯特旗的温都苏其其格渥都干。由于她的师傅桑杰是莱青，故她所学习的是莱青系统。



图8-1-3 胖丫头莱青

（二）专能型神职

除了孛额、莱青、渥都干等多能型萨满外，还有查干额烈、古日塔木、确精、达古奇、牙斯别拉奇等专事某一或某几种事宜的萨满神职。

1. 查干额烈（qagan eliye）

“查干额烈”意为白鸢，萨满之一种。身穿白衣，手执白巾舞蹈，专治女性精神病。据说，过去有一种硕大无比的白鸢，当它在天空飞过时，被它的影子所罩住的妇女都会得一种病。这种病在库伦旗、蒙古贞一带叫作“安代”，查干额烈便是专治这种病的萨满。目前，查干额烈很少见。在笔者的采访对象中，查干额烈有一人，为科尔沁左翼后旗的白晓光。上述焦梅郎熟悉查干额烈事宜，为师傅关布孛额所传。



图8-1-4 查干额烈

白晓光，为毛脑海之女。身患病症，久治不愈，父亲让她当萨满，被确认为查干额烈和莱青，后又跟随父亲一同入徒色仁钦。参加多次闯关仪式，已具备独立作法的能力。

2. 幻顿（hundun）

专事祭天、求雨以及与雷击等与天有关的仪式。据一些萨满讲，在所有萨满神职中，只有幻顿才可以主持祭天、祭雷、祭吉雅其等重大的祭祀活动。幻顿被视为长生天的外甥，因此，打雷时他可以骂天，故而他们是萨满中地位最高者。就孛额和幻顿的区别，在科尔沁近现代历史上有不少有名的幻顿，如库伦旗的老瑞幻顿、特古斯巴雅尔幻顿、赛音毕力格幻顿，奈曼旗的宝先幻顿等。在笔者采访的萨满当中该神职很少。如阿敏乌日图（1957— ）幻顿，库伦旗额勒顺镇人，被色仁钦确定为幻顿，希图根为太爷，生前



图8-1-5 幻顿

为当地有名的幻顿。

3. 确精（qoijing）

与莱青一样，确精是佛教与萨满教融合的产物。确精平常是寺院里喇嘛，但他们能够像萨满一样附体，故又称“喇嘛孛额”。确精除了喇嘛的一般职守功能之外，专事丧葬仪式。目前，这种神职基本消失。

4. 达古奇（daguqi）

达古奇，意为“歌手”。在萨满神职系统中，此类神职比较特别。按照一般理解，萨满是能够附体和通灵的人。然而，达古奇是不能附体的——他们是“没有希图根的萨满”。他们的主要职责是在仪式上帮助萨满击鼓歌唱，帮助萨满请神作法。过去，达古奇是安代治病仪式上不可或缺的角色。担当达古奇的人，不仅通晓仪式事宜，而且要有娴熟的歌舞能力，尤其要有过人的口头即兴能力。在仪式上，他们往往根据仪式的需要而即兴编唱歌词。

在调查对象中，色仁钦的三女儿八月是一个出色的达古奇。她经常帮助父亲和钱玉兰击鼓唱歌，而她自己因为没有希图根而并不能附体作法。

5. 牙斯别拉奇（yasu barigqi）

牙斯别拉奇，意为正骨人，是一种专门的萨满神职，专事接骨、正骨。治疗方式为默诵咒语，以酒喷涂，用手按摩，接正断骨，为蒙古族传统外科医术之一。据说，这种治疗手段在成吉思汗时期便在蒙古军队中大显神威，后通过萨满世代传承。目前，所能追溯的最早牙斯别拉奇为生活在18世纪末、19世纪上半叶的娜仁阿白渥都干（1770—1855）。据传，娜仁阿白是成吉思汗时代通天巫帖卜腾格里的弟子——科尔沁萨满的祖先霍布克图孛额之后。自小精通蒙医，擅长内科、精神疾病的治疗，尤其是位出色的牙斯别拉奇，年轻时便享誉草原。娜仁阿白被誉为科尔沁牙斯别拉奇之先祖。目前，娜仁阿白的外甥包金山将蒙古族和正骨术进一步发扬光大，其宗教文化特征逐渐淡化，成为蒙医中的一个主要分支。

6. 古日塔木（gürtam）

古日塔木与确精一样，是能够附体作法的喇嘛。平常，他们是寺庙里的喇嘛。而每年只有几次附体。附体后进入迷狂状态，预知未来，决策重大事件。目前此神职已消失。

根据以上各种神职的宗教文化属性，分为单一型、融合型、世俗型三种。单一型萨满尚保持着萨满教固有传统，孛额、渥都干、幻顿、查干额烈属此类；融合型指融合兼具萨满教和佛教双重因素的神职，莱青、确精、古日塔木属此类，作法时席地而坐，手执佛教法具，拜佛教诸神，诵唱藏语经。世俗型萨满是从萨满中分衍出来的世俗“神职”，达古奇和牙斯别拉奇便是这种角色，此类萨满基本丧失了神职身份，但保留了部分宗教功能。

二、 蒙古族萨满的神灵世界

萨满教神祇种类繁多，关系复杂，而且因地因时而异，形成了自己特定的神祇系统和神灵世界。从文化属性上看，蒙古族萨满神灵中既有萨满教固有的传统神灵，亦有后来传入的佛教神灵，甚至目前东蒙地区亦有不少蒙古人供奉汉族民间宗教神灵。从神灵在整个神祇系统中的位置以及与萨满之间的关系方式和远近程度来看，有些神灵是萨满世界中的共同神灵，而一些神灵属于某些人甚至某一人。神灵—萨满—人，构成了蒙古族萨满三维角色结构。

（一）神灵类型

萨满教的神灵观的中心是万物有灵论。蒙古族萨满神灵繁多，大致包括三种类型。

1. 自然界

（1）天地、日月、星辰等宇宙天体。萨满认为，这些天体本身便是神灵，便祭祀崇奉之。在后来的发展中，出现“möngke tegri”——长生天这一萨满教最高的神灵。

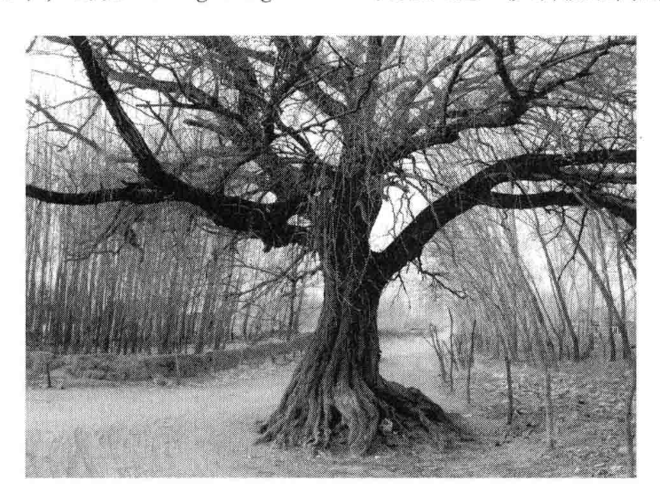


图 8-1-6 三岔路口上的神树

（2）山川、河流、树木等自然物象和植物。萨满认为，山川和河流是神灵的化身，或是神灵栖身之所，故崇奉山川、河流，敬之、畏之，供奉之。而森林和树木，历来被看作是神灵的栖所，尤其是原野上孤立的蓬松树，格外受人敬奉。如《蒙古秘史》中就有可汗登基仪式上众人绕蓬松大树而舞的描写，有成吉思汗用彩布装饰告慰神树的记载。在萨满教的创始神话中，生长在须弥山顶上的蓬松檀香树，是连接天地的神树，是萨满通向长生天的必经之路。

（3）雷雨、风火等自然现象，被看作是神灵在显灵，因而备受敬奉。

2. 动物界

蒙古族萨满的神灵世界中，充斥着形形色色的飞禽走兽。其中，老虎、海青、鸢、蛇最为典型。如科尔沁萨满翁贡中有一种“少布翁贡”（šibagu onggud），便是鸟禽形状的神偶。而能够请来老虎和蛇附体者，是法术高强的萨满，他们能够祛除顽固的病疟。

3. 人的魂灵

蒙古族萨满教认为，人有三魂：一者生魂，指的就是人的生命，它与人的身体联系在一起，魂去则人亡；二者游魂，可以离开躯体而游荡，人死后守护坟墓，附近游荡，享受生者从阳间送来的供奉，赐佑后辈；三是转生魂，具有再生能力的魂魄，人死后投胎再生为人。萨满教认为，三魂虽有区别，但融合为不可分割的一个整体。①

由于“三魂”观念，人的魂灵具有了永恒性。也就是说，虽然躯体灭亡，但灵魂依旧存在。正是由于三魂中“游魂”和“转生魂”的永生不灭，使得在萨满神灵世界中出现了两种与此相关的认识：一是，人的游魂不仅是永生不灭的，而且他的性格和需求也具有恒定性。因而，有些已故者的魂灵具有了神灵的品格，从而成为后人崇拜祭奠的对象，如故去的老萨满、部落的领袖等。科尔沁萨满把传说中的大萨满霍布克图尊奉为众萨满之先祖，故将其头像刻在冠冕上，并把他作为神灵来供奉。如萨满向诸方神灵祈祷的神歌中，便有专门向霍布克图祈祷的唱段。另外，在蒙古族萨满的认识中，祖先的魂灵永远守望家族，因此需要经常供奉之。二是，人的转生魂是永生不灭的，人死后转生魂离开躯体，投胎再生。然而，萨满的转生魂与平常人不同，他们不是通过投胎而再生，而是选择另一个活人，给他病兆，接受自己为希图根，让他继承自己的衣钵。这样，他的魂灵便转载于生者而代代相传。萨满信仰体系中，有众多神格化的人物形象。如翁贡中的呼日勒巴特尔（生铁勇士）翁贡、踢仍（瘸子）翁贡等，都是人物形象的偶人。科尔沁萨满中有“十万个翁贡”的说法，据说众翁贡是由唐朝名将——《隋唐演义》人物王金河和他率领的十万兵将的魂灵所变。这种演绎的基础便是游魂观。

（二）善灵与恶灵

萨满教观念下的魂灵，分化为善灵和恶灵两个阵营，而且还有兼具善恶双重秉性的神灵。

善灵为萨满所供奉的各种神灵，天地、日月星辰、雷电风火等均属善灵，它们从不危害人类，而且作为万物的支配者，是主宰人间的规则和规范者。它们居于高处，远远守望人间，而这些神灵一般不直接作用于人类。如长生天和其他各种善天，都是萨满教崇奉和祭祀的对象。

① 参见乌丙安：《神秘的萨满世界——中国原始文化的根基》，上海三联书店1989年版，第107—125页。

在蒙古族萨满教观念中，有善天和恶天之分。善天位于西方，有五十五尊，恶天位于东方有四十四尊。恶天经常向人类和畜群散布病害和灾祸，而人们只有通过萨满来向它祈祷和贡献，才可避免。在科尔沁萨满神祇系统中，有一种硕大无比的巨鸾，据说天空中飞过时被它的影子所罩住的妇女，都会得一种瘪病。这种病必须通过特定的驱鬼仪式才能祛除。另外，萨满教认为，人畜有病灾，是由于鬼魅蛊害。这些小鬼魅，蒙古语中叫“阿达”（ada）、“奇图古尔”（qidgür），有两种情况：一种是普遍存在的鬼魅，便是道不出具体称谓的各种各样的小鬼小神；一种是动植物的魂灵所变成的鬼魅，如狐狸、黄鼠狼、蛇等，也常常危害人间。还有一种鬼叫“崩”（bong）。有“嘿·崩”（hei bong）和“乌呼尔·崩”（ühüger bong）、“保扫·崩”（bosuga bong）三种。“崩”指的是“精”，蒙古语中“bong bütühü”或者“bong bolhu”，意思是“成精”。鬼是无形的，人看不到，它害人于无形中，手段是通过病灾或者法术来危害。“崩”却与鬼不同，它是有形的，可直接危害人。“嘿·崩”之“嘿”的直意是“空气”，是由冤魂变成的“崩”。“乌呼尔·崩”之“乌呼尔”是“坟墓”，是从坟墓中尸体所变成的“崩”。“保扫·崩”指的是由活人（多为年迈的老妇）变成的崩，这种“崩”白天在家休息，晚上出去专门找婴儿吃。阿达、其图古尔等小鬼小神，有的需要通过仪式来驱赶消灭，有的则需要劝导祭祀。“崩”的消除，需要举行特定的驱除仪式。

有相当一部分神灵具有善恶双重秉性。这些神祇具有人类的需要、情感和神灵的法力。此类神祇主要为已故萨满的灵魂或是先祖的灵魂。它们平常具有“善”的本质。然而，对它不恭敬或怠慢，可能招致愤怒，进而危害人间。这种神祇与人间的联系最为密切，常常直接作用于人类。他们有着常人一样的七情六欲，故对人的态度往往由此而变。尊敬它、崇奉它，它便善待人间；怠慢它、触怒它，可能招致灾祸。因此，对于人来说，这些神灵具有善与恶的双重属性。

还有一些神灵是我们无法用善恶来区分的。如“希图根”（šitügen）。希图根是一名已故的萨满的转生魂，它往往从自己后代亲属中选择一个人来接受它。为此，当它选择一个人选（曲律，hülüg）的时候，就让他得病，并一直“折磨”到接受它为止。这种“蛊害”的动机无法用善恶来分。这里的病痛，毋宁说是蛊害，还不如说是神灵对所选对象的一种信号。在接受它之前，希图根和所选对象之间是相互矛盾的，而且希图根的选择是强加性的。但是，一旦选择对象选择了希图根，这种矛盾便化解，成为“相顺”关系，二者融为一体。因此从某种意义上讲，从矛盾到相顺，其实是从“恶”到“善”的过程。

（三）“请”与“驱”

神灵的地位、善恶性质以及萨满本身的层次不同，所采取的态度和方式亦不同。一般来讲，萨满对待神灵有两种态度以及相应的行为方式：一是敬而崇奉，二是厌而驱除。这

种的态度一般要依据四点：一是神灵的高低层次。越是地位高的神灵，越要采取崇奉的态度，祭之供之，如长生天、诸腾格里、宝木勒等。这些神灵是萨满共同供奉的神灵。二是传统习惯。在长期的发展过程中，蒙古族萨满形成了一套约定俗成的习俗惯制，不因时因人而变。如有幻顿这一神职，被看作是长生天的外甥，因而处理雷击事件或求雨等仪式时，可以指天骂天。这种违反常规的行事方式往往由传统习惯所致。三是善恶之别。一般来讲，萨满对待善神，主要采取祭祀、祈祷、供奉或者劝解、媚娱等崇奉行为；对待恶灵，主要采取驱逐、消除等方式。四是萨满以自己为基准，高者崇奉之，低者使唤之。萨满自己也具有神性，因此在神灵世界里，他们有着自己的特定地位。因而，所面对神灵的地位比自己高的时候，采取崇奉的态度；地位比自己低下的时候则采取驱使、劝导等方式。

总之，萨满对神灵的态度以及采取的行动主要有两种：敬奉和厌恶。仪式是解决人神之间关系的特定行为，不同的态度，致使采取的行为不同。一般来讲，对于“善”神，要敬之、请之，举行祭祀仪式或请神仪式，祈祷、请求、规劝、抚慰为主，以歌舞愉悦神灵，仪式风格肃穆，神歌演唱具有较强的程式性。对于“恶”神，逐之、灭之，使它远离人间，便是驱鬼仪式，往往根据病人的情况而不同，神歌神舞具有较浓厚的即兴性。

（四）萨满神灵的文化属性

从文化属性上看，科尔沁萨满神灵不仅有蒙古族萨满固有的神灵，又有藏传佛教神灵甚至汉族民俗宗教的神灵。而且，蒙古族萨满与东北亚各民族萨满之间存在千丝万缕的联系，神灵系统之间相似相同之处颇多。

1. 蒙古萨满固有的神灵

蒙古族萨满的神灵世界中，本身固有的、原教意义上的神灵占多数。最具代表性的有长生天以及诸腾格里、宝木勒、吉雅其以及科尔沁萨满祖先霍布克图等神灵。这些或大或小的神灵，联系着蒙古族萨满教“万物有灵”观，从“虚无”的天地日月到山川大地、花草兽禽应有尽有。乌兰杰将萨满神灵分为四大类：长生天、广阔大地、鲁斯（八尊龙王）、人间各方神主。其中，人间各方神主包括五种：高山峻岭之神；敖包神树之神；千百万翁贡；凌空遨游的祖先；立下誓言，归队于萨满教巫师的某些鬼蜮幽魂等。[①] 这些神灵中，所谓八尊龙王是来源于佛教学说，其他神灵均为蒙古族萨满所固有。

2. 佛教神灵

藏传佛教对蒙古族萨满教的影响还表现在萨满教的神祇世界中加入了许多佛教神灵，

---

① 乌兰杰：《蒙古族古代音乐舞蹈初探》，内蒙古人民出版社 1985 年版，第 146 页。

甚至有些神灵具有了萨满教与佛教融合的属性特征。主要有三个方面：一是佛教神祇成为萨满教神祇系统中的重要组成部分，释迦牟尼以及曼珠希里、迦曼达克、吉祥天女等佛教神灵，往往也是萨满万圣殿里的成员，它们被供奉，在萨满祭词、神歌当中被唱诵。二是在科尔沁萨满神灵系统中，佛教神灵的地位往往更高，法力更强。如白萨满的仪式开始时，先向方佛尊祈祷，再向长生天和萨满诸神祈祷。可见，佛教神灵的地位超过了甚至超过了长生天。三是萨满神祇系统中的佛教神灵，其实已经是被“萨满化”的神灵，它们也像萨满神灵那样通过莱青、古日塔木等来作用于人，解决人间的灾祸伤病。

3. 汉族民间宗教神灵

科尔沁萨满中的有些神灵来自汉族民间宗教，最典型的为胡仙、皇仙、长仙供奉。下面照片为科左中旗韩秀英渥都干家中所立“仙堂”，用来供奉皇仙、胡仙、长仙以及马家二老太太。皇仙、胡仙、长仙，分别是黄鼠狼、狐狸和蛇，在蒙古族萨满神灵系统中，并无这些，其供奉观念以及方式来自汉族民间宗教。

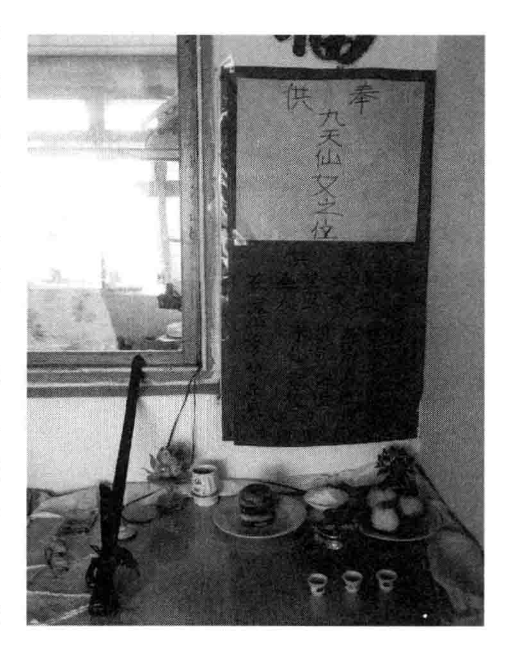


图 8-1-7 汉族民间神灵供桌

2003 年，笔者在色仁钦孛额家里碰到一位据称皇仙附体的中年妇女，家人带她来找色仁钦治病。当时色仁钦告诉我，蒙古人不信这些鬼怪，所以它们不危害蒙古人。然而这位妇女的丈夫是汉人，所以被皇仙所害。

钱玉兰本人精通“仙家”的“道行”。按照她自己的解释，“仙家”是指皇仙、胡仙、长仙等各路神仙而言。她说自己的祖上是内地来的汉人，故与这些神仙有“缘”。因此，她年轻时曾跟一名汉族仙家学习道行。

钱玉兰的弟子韩秀英亦供奉“仙家”。这是由于韩秀英的母亲的祖上为马姓汉人。20 年来，马·达古拉恶疾缠身，钱玉兰经过作法得知她祖上有个叫马二的老太太，生前是仙家，如今其魂找到马·达古拉，要让她当道行。因此，2010 年 5 月钱玉兰帮助韩秀英，在家里设立仙堂，供奉仙家。

调查中发现，目前科尔沁萨满中信奉仙家者大有人在，而立堂供奉者并不多。有意思的是，我在钱玉兰家和韩秀英家看到，仙堂与萨满供坛是截然分离的。在钱玉兰家，萨满供坛和仙堂分别设在前后两屋，决不混淆。韩秀英家受房屋条件所致，萨满供坛和仙堂设于一屋。但是，萨满供坛设于正房的正西位置，仙堂则设于东北角，二者截然分开。据她

们讲，举行仪式时二者一定要截然分开。

可见，固有的和后来的，本土的和外来的诸因素交织在一起，构成了当代科尔沁萨满的神灵世界。其实，科尔沁萨满神灵不止以上三种。在更广泛意义上，科尔沁萨满可纵溯北方草原诸游牧民族，横向却与东北亚诸民族有千丝万缕的联系。如科尔沁萨满有一种叫“奶奶包尔罕”（nainai borhan）的神灵，专门保佑小孩，使他们免受天花等疾病。在达斡尔、鄂伦春、鄂温克等民族萨满教当中均有这种神灵。这一共性昭示着蒙古族萨满与东北亚各少数民族萨满教神灵系统之间有许多共性和相通的方面。

（五）公共神灵与个体神灵

对于萨满来说，整个神灵世界不仅有善恶之分，而且以自己为基准，明显地分化为公共神灵和个体神灵两个领域。

1. 公共神灵

公共神灵，指所有萨满共同认知、认同，共同供奉的神灵。这种神灵分为三个层面：

一是，长生天、吉雅其老人、宝木勒、九十九尊腾格里等，是几乎所有蒙古萨满共同供奉的公共神灵。

二是，具有部落或地域特色的公共神灵。如科尔沁萨满认为，成吉思汗时期的大萨满贴卜腾格里是全部蒙古萨满共同的先祖，而霍布克图孛额为科尔沁萨满共同的祖先。

三是，不同的神职系统往往有自己特有的公共神灵。有三种：一种是黑萨满系统，供奉萨满教固有的神灵；另一种是白萨满系统，萨满教固有的神灵与佛教神灵混合在一起；还有一种是莱青系统，他们的公共神灵是佛教金刚神——五尊确精。

2. 个体神灵

每个个体的萨满都有一个独一无二的神灵，这便是希图根。希图根是已故萨满的灵魂，它游荡于人间，从自己在世的亲属中寻找有“缘”之人。找到人选后，便用病痛告示他（她），让他（她）接受附体，继承衣钵。

需要注意的是，一个萨满可以有多个希图根，但一个希图根只能选择一个在世的人作为附体对象。也就是说，希图根是个体性的，反过来讲每一位萨满的希图根都是独一无二的，是只属于这位萨满的个体神灵。

在蒙古族萨满教各种神器、法器中有一种用金属制作的神偶，叫翁贡（onggud）。它即是神器、法器，而且是神灵的化身，从性质上看，它们是具有生命特征的有形神灵。这些神灵属于持有它的萨满，按照持有者的指示来实施行为。

（六）“神—萨满—人”的三维世界

“对于任何萨满教的定义来说，核心的问题是控制精灵的能力，这些精灵居住在可见

与不可见的世界里，能够影响世界的生命、健康和丰产。”① 萨满世界是由“神—萨满—人”的三维关系所构成的。与世界上任何宗教信仰一样，萨满亦是为解决“人”的问题而存在，因此在三维关系中，“人”仍然处于中心地位。然而，在萨满教观念中，“人”的事情，根源在于“神”，“人”间之事与“神”界有关，是“神”决定并左右着“人”的喜贵或灾祸。因此，“人”必须与“神”打交道，让它们放弃祸害，善待人间。然而，“神”是能够直接作用于人的，相反，人却不能直接与“神”打交道。“人”必须借助第三方，才能与“神”沟通。萨满正是这样一个角色，他们介于“人”与“神”之间：一方面他们代替“人”向“神”表达意愿，作为“人”的代言人与“神”交流，解决人间事宜；另一方面作为“神”的传言人向“人”传达“神”的意志，通过附体来借“神”之力量，解决“人”事。

1. 希图根

萨满是人，但是他们与一般人不同。萨满是一些具有“神”性的人。正是这种人与神的双重性，决定了萨满特定的角色特征。在与神的交道当中，萨满与神建立了一种特定的关系方式。在萨满教诸神灵当中，与萨满关系最密切，并直接与之打交道的是个体神灵——希图根。萨满只有通过希图根，才能与其他神灵相沟通。反过来，各种神灵的意图，只有通过希图根才能被萨满所感知。因此，萨满其实是凡界的“人”与神界的“希图根”二者的复合体。

神作用于人的表现是模糊的，如灾祸、病痛，但这种作用仅仅是昭示性的，而不是逻辑的。因此在“人—神”互动关系中，人通过萨满，萨满却借助于希图根，进一步希图根又作用于各神灵。反过来，神灵通过萨满将神界里的讯息传达给人。因此，凡界与神界，人类与神类之间以萨满和希图根相联结，形成扣环结构。

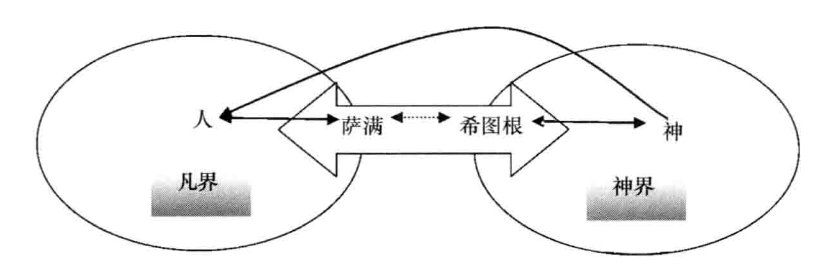


图8-1-8　萨满教凡界与神界“人—神”互动流程

在这一关系结构及互动流程链中，包含两个界域：凡界和神界。凡界的“人”与神界的“神”处于二元关系的两极。“神”可以直接作用于“人”，“人”却不能直接与“神”

① ［英］菲奥纳·鲍伊：《宗教人类学导论》，金泽、何其敏译，中国人民大学出版社2004年版，第228页。

交流。他们必须借助通灵者——萨满方能与神取得联系。因此，在“人”与“神”的二元关系之间，加入了萨满这一“第三方”。萨满是通灵者，他们能够与“神”取得联系。但是，他们的本质还是凡人，在原初意义上不具备“神”性，因此他们必须获得“神”性，才能与“神”沟通。神界里的希图根，主动选择了他（她）。通过仪式，“无形的”希图根借助萨满的躯体，显化为有形的萨满，从而“人”与“神”复合在一起，实现直接的双向交流。因此，在萨满与神界之间，另有一个角色——希图根。

希图根是已故萨满的灵魂。因此，与生前那样，它们有着人类的情感需要和行事规则。因此，希图根具有“人”性特征。正因为如此，与那些高高在上的公共神灵不同，希图根与人最近，它们有时帮助“人”，有时往往因“人”触及它的尊严或利益而蛊害于“人”。

在民间，人们把萨满称为“有希图根的人”。萨满和希图根是彼此不分的两个方面：人有了希图根，才成为萨满；希图根通过萨满才能作用于人。在同一个躯体上，二者统合在一起。

希图根存在于无形，但它却有名有姓，并与在世的活人有着明确的社会关系。调查中看到，萨满对希图根都是以它生前的亲属称呼称之。如胖丫头莱青的希图根是她的母亲宝良渥都干，因此她叫母亲。而宝良渥都干是钱玉兰的师傅之一。在一次请神仪式上，胖丫头的希图根附体，钱玉兰当即下跪口喊姑姑，敬酒献烟。



图8-1-9　色仁钦与附体后的希图根/曲律交谈

调查中我们经常看到类似情况：一名萨满的希图根附体后，往往使现实中的人际关系发生扭转，附体期间师傅向徒弟下跪（实际是向徒弟的希图根下跪），生前是什么关系，便以此称呼之。也就是说，希图根通过附体暂时回到人间，其生前的社会属性得到暂时性

的恢复。这就是说，通过附体，萨满把不在场的希图根请至现场，从而仪式上的角色结构和角色关系重新被建构，以此来达到“人”与“神”的沟通。

2. 曲律

按照萨满的理解，萨满本身是不能直接发挥宗教作用的，他们把希图根请来，再通过希图根来使唤其他神灵。因此真正发挥功能的是希图根，萨满只不过是希图根的曲律（hülüg，呼鲁格）——坐骑而已。

曲律的原意是“骏马”、“坐骑”。从神界的方向看，曲律是希图根的“坐骑”，也就是希图根在人间选择的附体对象；从人界的方向看，曲律便是萨满，或者是有“慧根”、有缘成为萨满的人。如宝良渥都干去世后，灵魂游荡人间，最后找到了自己的女儿胖丫头。于是冥界与人界，死者与活人之间发生了联系。而这种死者和活人之间的关系基础是亲属关系。在我们的例子中，宝良和胖丫头之间是母女关系，而这种关系演化成了希图根和曲律的二元关系。图示如下：

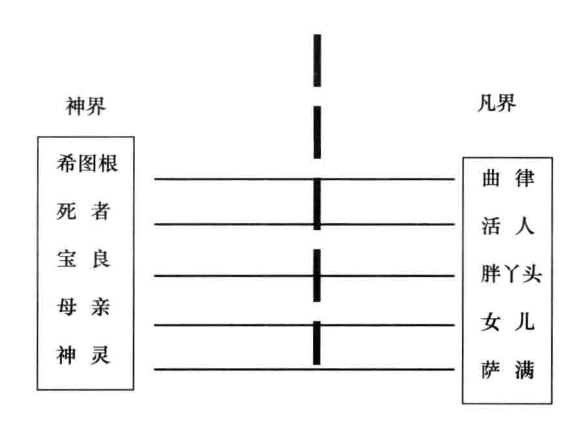


图 8-1-10　以胖丫头和宝良为例的“希图根—曲律”关系图

通过以上图式可以看出，希图根和曲律的二元关系其实包含着多重关系。这种关系横跨神凡两界，它既是人间人际关系（母—女）的延伸，同时也包含了神凡两界之间普遍的关系类型。这些关系，其实是“神—凡”关系的不同侧面。神凡两界正是通过这一系列关系来进行互动，这些关系互为前提，互为基础，联结成了一个严密的关系结构。而且，所有的二元关系，都以“母亲—女儿”的关系为前提，这一关系把所有的关系结构紧紧地维系在了一起。其中，神灵和萨满是横跨神凡两界的角色，而神灵以希图根为与人类互动的代表，希图根则在人间选择曲律，作为它影响人间的工具。因此，“神灵—希图根”与“萨满—曲律”形成了更大层面上的二元关系，所有的萨满事宜都围绕着这一关系建构和展开。

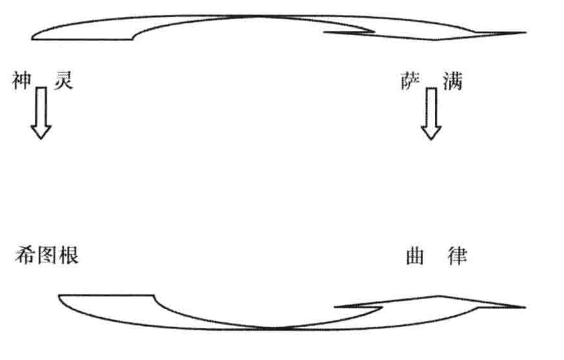


图 8-1-11　“神灵—希图根”与“萨满—曲律”互动图式

可以看出，萨满与神灵之间是通过希图根联结起来的。而曲律本身并不是个实体，而是一个特定的角色名称。同一个主体，对于希图根而言是曲律，对于人间来说却是萨满。

3. 阿达

如前所述，神界里不仅有神灵，亦有各种各样危害人间的阿达（ada）和奇图古尔（qitgür）。这些鬼魂，并不独立存在，而是依附于希图根而生存的。据讲，萨满在世时候主要以驱鬼除魅为业，被他们生前所驱除的阿达，在他去世后跟随其希图根的左右。因为，希图根与这些鬼魅有承诺（tanggarig，意思是“誓言”、“承诺”），萨满只能在人间将其驱除，而到了冥界，希图根不能再次将其消灭。因此，希图根找到曲律后，这些鬼魅便粘上曲律，使他遭灾患病。尤其希图根的法力弱的时候更是如此。据说，一个希图根的左右跟着三百六十个阿达。由于承诺，希图根本身对它们无能为力。曲律只有在师傅的帮助下，通过一次次的请神和驱鬼仪式，才能把这些阿达一一驱除。而每一次的请神，只能驱除一个阿达，故一名曲律参加三百六十次请神仪式，才能把阿达全部驱离干净。这样，曲律才能完全摆脱鬼魅缠身，其凡界的病痛才能根除。

可以看出，阿达和希图根其实是一个统一体，或者说阿达本身便是希图根的一个组成部分。这就使得萨满请神仪式本身具有了两面性：“请”与“驱”。也就是说，请神仪式是请“希图根”，而请来希图根的同时，驱除跟随左右的阿达。希图根只不过一个，阿达却有三百六十个之多，故希图根要请来三百六十次，却驱除了三百六十个阿达。

（七）师与徒

以上主要讨论萨满与神灵世界之间的关系。然而，萨满是人世间的人，是社会中的人，他们有着与平常人相同的生活。因此围绕着每一位萨满，形成了另一个繁杂的关系网络。调查中看到，萨满和萨满之间通过师徒关系所编织起来的网，紧紧联系在一起来。

师，蒙语中叫“巴格西”（bagši）。该词古蒙语中指有学识的人。作为当时的智者，萨满亦称为“巴格西”。后来该词不仅指各种智者（如萨满、喇嘛、医师），而且亦指师傅、

老师。在当前的科尔沁萨满当中，“巴格西”指师傅而言。徒，叫“沙毕”（šabi），来自佛教名词。

田野调查中看到，萨满关系网络中的师徒关系，与我们今天师生关系，甚至与民间其他形式的师徒关系有着很大差别。这种差别主要表现在师徒双方关系的内容及方式上。

具体来讲，蒙古族萨满的“巴格西”与“沙毕”之间的关系，包含如下几个方面的内容：

首先，师与徒的关系，也就是一般意义上的“老师”与“学生”的关系。这一层面里，巴格西和沙毕之间的关系方式是“教”与“学”。即师傅把仪式事宜和咒语、神歌传授给徒弟。

其次，“医者”与“患者”的关系。一个人成为一名萨满，前提是患病。这是因为希图根选择了他（她），这样他（她）就成了希图根的曲律。希图根通过病痛来昭示曲律，让他接受它的附体。在这一过程中，患者首先要找到一名萨满。如果萨满诊断他（她）有当萨满的慧根，而且已经被希图根选中，如果患者相信并继续治疗的话，必须拜前者为师。这样患者与萨满之间从医患关系，深化为师徒关系。因此，“医者”与“患者”的关系，是师徒关系的前提，而且这种关系亦是师徒关系的一个部分。萨满的整个学习过程，其实也是治病过程。治愈病痛必须将希图根请至附体，将跟随希图根的阿达驱除清理。然而，对于一个新入教者来说，他并没有能力自己请神附体，只能在师傅的帮助下请神和送神。同时，这个过程中，患者和萨满之间建立徒与师的关系，徒弟往往通过治病实践逐渐掌握萨满作法规则、方法、技艺。等到病痛痊愈，他也就成了萨满。或者说，他成了萨满，他的病痛亦将痊愈。

自己能够独立地请神附体，昭示着一个患者从一名学徒变成了真正的萨满。他不仅能够控制自己的希图根，而且也能为其他患者请神治病。这样，他从一个患者和一名徒弟，演变成了医者和师傅。

其三，“入教者”和“引路者”的关系。如前所述，一个人成为萨满，最重要的是获得与神灵交往的能力。然而，这种能力并非与生俱来。虽然入教者都有既定的希图根，但他并不能自己请至附体，而必须求助于“第三方”。这个“第三方”就是师傅。师傅是医治他的人，也是技艺的传授者，而且又是把他领进萨满世界里的引路者。这里，师傅往往受神灵（包括徒弟的希图根）的旨意，把徒弟引向神灵世界。

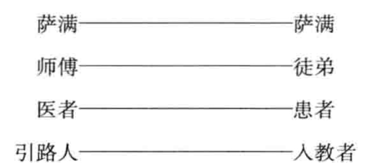


图 8-1-12　萨满师徒关系图

总而言之，萨满世界里，一个萨满和另一个萨满之间建立师徒关系的前提是“患者”与“医者”的关系。然而，师徒关系又是医者治病的必要前提。因为，患者的病是由神界所起，唯有将希图根请至附体，方可消除病根。希图根上身，便成了萨满。在成为萨满的过程中，师傅不但为徒弟传授技艺、规则，医治其病痛，同时也将他带入萨满世界。正是这三对关系，构成了萨满师徒关系的基本内容。可以说，医患关系是前提，师徒关系是基础，“引路人——入教者”则联系着整个关系网络的起点和终点，是整个关系的核心内容。

（杨玉成）

第二节　科尔沁萨满“请希图根”和“除阿达”仪式

本节以笔者在2010年暑假于科尔沁左翼中旗对萨满请神仪式的田野调查为基础，以科尔沁萨满“请希图根仪式”、“驱除阿达仪式”之个案现场进行描述同时对其仪式中的音乐与迷幻方面，进行分析。



图8-2-1　钱玉兰/文慧摄



图8-2-2　包宝权/文慧摄

下面是钱玉兰的徒弟包宝权（男，1969年生，是钱玉兰的大儿子，他从2004年开始跟随钱玉兰学习萨满技艺，2007年开始帮助钱玉兰举行萨满仪式当助手，现在基本能独立主持萨满常规仪式“请希图根”）为钱玉兰新收的徒弟特日格勒（女，1979年生，蒙古

族，通辽市库伦旗人，2009 年 9 月开始拜钱玉兰为师学习萨满技艺）和王金花（女，1974 年生人蒙古族，通辽市库伦旗人，2009 年 11 月拜钱玉兰为师开始请神附体），以所主持的请希图根仪式及 2009 年 8 月 31 日上午钱玉兰在科左中旗乌日根吐嘎查，为韩秀英的母亲马达古拉举行驱除阿达仪式程序的描述。

一、 仪式中的主要用具

就笔者"请希图根仪式"、"驱除阿达仪式"两个个案所涉及的主要用具有以下五种：

（一）神裙（花围裙）

蒙古语叫"alag debel"或"额日颜德勒"（eriyen debel 是花衣的意思），直接意思是"花色衣裳"，是由多条飘带缝缀而成的裙子。由里外两层构成，里面为贴身衬裙，外面是飘带裙。飘带数量有二十一个、二十三个等不同样式，颜色由黄、红、蓝、白、黑色为主，在象征含义上无差别。萨满神歌中将自己唱作"alag debeltü"，意思是"穿花围裙者"，可见花围裙是萨满的标志。花围裙是萨满通向神灵世界的必需品，这样他才能招来神灵，使自己的希图根上天下地。因此萨满作法时尤其是请神附体时，必须穿上花围裙。

按照萨满传说，过去蒙古萨满的花围裙并不是一条条的飘带，而是整的。霍布克图孛额与佛祖斗法，从空中掉下来，裙子挂在参天大树的树枝上，被撕成了许多条。萨满身穿花围裙，叫"huyagalahu"，该词词根"huyag"，意为"铠甲"，为上战场打仗时身着铠甲的意思。可见，围上花裙，便是赶赴另外一个世界，与神仙交流，与鬼怪相斗。花围裙具有法器的含义。按照萨满的理解，它的法力是神灵所赋予的，因此花围裙不是简单地缝制。一个人决定当萨满，便要到一百户人家，讨要一百片碎布条，缝缀成花围裙。之后，要找四十九个坟墓，每晚到一个坟墓前，念诵咒语，进行修炼，直到七七四十九天，才能最终修炼完成。钱玉兰说，现在许多年轻萨满的花裙，没有按照规则修炼，因此没有法力，只不过是些装饰品而已。

（二）神冠

蒙古族"孛额"（büge）的神冠叫做"多郭拉嘎"（dugulga），指作战时所戴头盔而言。神冠由两个部分组成：里面是用衬布做的圆形衬帽，以防止铜直接接触皮肤，对其进行伤害。在衬帽上缝制有许多遮面的绳条穗带，正好能遮住眼睛，垂穗成帘状，似是为了遮掩神附体后的情况，使之不致被凡人看清，是一种为维护降神显神的神圣、庄严而装饰的法物。头冠带在衬帽外面，形成里外两层。

神冠是一种无顶的盔，一般用金属（现在多以铝为主）做成。用铁片做成一个头环，

头环的上面前端竖着固定三至五个金属片，上面刻以图案。中间是个人像，为科尔沁孛额先祖霍布克图之像。右边的金属片上刻的高山，便是萨满教传说中的“雪白的山”，上面的树便是能够通天的参天大树，是宝木勒栖息的地方。右边第二个图案是一条龙俯瞰大海，便是“鲁斯”（龙王）。左边的两个金属片上分别是月亮和太阳以及天空和世间万物，代表长生天以及日月为代表的诸神灵。神冠的顶上，用两条金属片弯曲成十字状，作为冠顶。在冠顶的左中右分别固定着一个用金属制作的鸟。鸟的尾部穿有一孔，每个孔里穿挂着五彩布条，是神鸟的尾巴。神鸟表示飞翔，象征萨满能够上天下地，遨游人神两界，五色布条象征神鸟的尾巴。

（三）神鼓

萨满法器“神鼓”［称作哼格日格（henggerge），即蒙古语］，蒙古萨满的神鼓蒙古语称“塔拉哼格日格”（tala genggerge，单面鼓之意），这种鼓用铁圈蒙以皮革制成，有手柄，鼓柄尾端拧成三个环，环上挂着小铁环，行博时，且击且摇，发出“哗哗”的声响。调查发现钱玉兰的神鼓是用狼皮制作的，也有一面用野狗的皮制成。据她说现在的哼格日格大部分是用羊皮制作的。哼格日格是蒙古萨满最重要的法器之一。一名萨满只要有了一把哼格日格，即使没有其他法器也能够行巫作法。这与哼格日格特定的仪式功能相关。音声是仪式最主要的标志之一，有了音声，才能算是有了特定的仪式氛围。这里，鼓乐和神歌一样，是向神灵发出的一种语言，是人神交流沟通的媒介。没有了神歌和鼓乐，人神无法沟通，人无法作用于神，神也无法回应于人，仪式也就失去了它的效应。因此，只要有了神歌和神鼓，萨满就能够与神沟通，仪式也就能够得以进行。

根据科尔沁萨满传说，过去哼格日格是双面大红鼓。霍布克图孛额时候，萨满能够骑着双面大红鼓上天下地。后来，霍布克图孛额与佛祖斗法，双面鼓的一面被佛祖的瓦其尔击破，变成了今天的单面鼓，也失去了上天下地的功能。

（四）镪（qang）

便是镲或钹，是蒙古族萨满神职之一——莱青所用的法器，是莱青区别于孛额的主要器物标志之一。这一法器来自于佛教寺院，是喇嘛作法时所执法器。后来，科尔沁地区萨满的佛教化，产生了萨满教与佛教合流的“莱青”这一特定的神职。莱青的功能范围以及相关仪式与孛额、渥都干完全相同。只不过仪式上所用的符号却有区别。如莱青只向佛教神灵五尊确精祈祷；他们不像孛额、渥都干那样地舞动作法，而是席坐附体；他们唱诵藏语经文，并用镪击节请神附体。[1] 无论男女，只要用的是镪，那便是莱青。

---

[1] 杨玉成：《蒙古族科尔沁萨满仪式的象征及其音声》，手稿，2010年。

（五）神鞭

叫“苏海·塔舒尔”（suhai tasigur），“苏海”指红柳，鞭杆用红柳制作，故得名。又叫“弘哈·塔舒尔”（hongha tasigur），又叫在尺许红柳条上用红绳固定皮鞭，鞭杆尾端系一个铃铛，并以五彩绸布缀饰之，挥舞时铃铛作响。据说，其声具有震慑鬼怪的威力。按照萨满惯例，皮鞭必须用疯狗皮制作，以河边采来的红柳条作为鞭杆，并经过七七四十九天的修炼，方可获得神力。除此之外蒙古族萨满所用的还有恶力俺鞭，相传“恶力俺”（即鸢）是“安代病”之源的鬼主和病魔。“恶力俺鞭”就是专门用于治疗“安代病”的神鞭。

铃鞭是驱鬼仪式必备武器。驱鬼仪式上，萨满用铃鞭抽打病人周围，以驱除病魅。

二、请希图根仪式个案

仪式时间：2010 年 8 月 25 日（农历七月十六日）

仪式地点：科左中旗架玛吐镇钱玉兰家

仪式用具：两个杯子和一瓶白酒、萨满服饰（神裙、神冠）、镅、鼓、送神时所需要的垫子等。



图 8-2-3　鼓/文慧摄



图 8-2-4　镅/文慧摄

参加仪式人员：仪式主持人 1 人［包宝泉（因为当天钱玉兰患感冒，身体不适，所

以此次请希图根仪式由她的徒弟包宝权主持，钱玉兰协助]；仪式参与者 2 人（钱玉兰的徒弟特日格勒、王金花）；仪式观赏者 3 人（钱玉兰的丈夫、包宝泉的妻子和笔者）。

仪式过程：

特日格勒和王金花做着仪式前的准备[①]，把屋里的茶几和凳子之类的物品放到外屋地后，把装有师傅仪式用具的皮箱搬到了屋里准备请神，皮箱里装有两种神裙（莱青裙和博额裙）、神冠、鼓（两面）、镅等仪式装束及用具。在此期间包宝泉的妻子潘玉鸽[②]为仪式准备着供品及用具，其中有五个酒杯和白酒、八根香、两个长明灯、送神时所需的垫子等。



图 8-2-5　神冠一/文慧摄



图 8-2-6　神裙

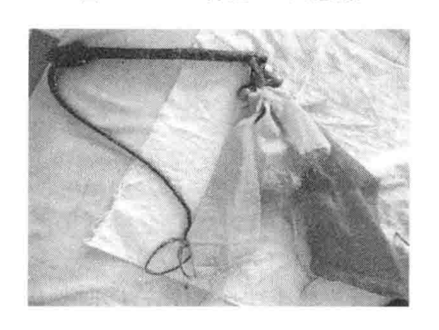


图 8-2-7　神鞭/文慧摄

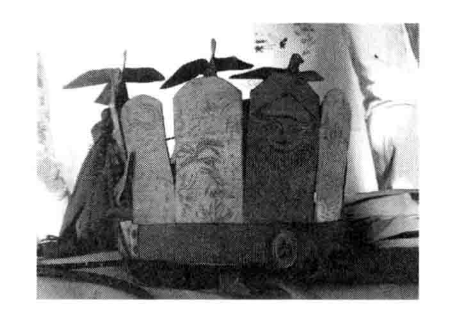


图 8-2-8　神冠二/文慧摄

① 仪式前的准备包括给佛像、萨满像和仙家牌位准备的供品和附体者及师傅穿戴神衣神冠。还有给希图根烧香敬酒礼毕后跪地给师傅敬酒。表示祈求希图根及师傅能顺利为自己请希图根附体。

② 潘玉鸽，女，1971 年生，是钱玉兰的大儿媳，虽然她自己不是孛额，但她在每次婆婆家举行的萨满仪式中都会充当帮孛额的角色，准备仪式前的用具，帮助唱神歌，保护附体者不让其碰到周围的物体上等等。

首先，包宝权要为自己请神，他拿一杯酒到屋外敬给自己的希图根，回到屋里拿着镅站到了佛像前面，特日格勒和王金花分别手执神鼓站在他的后面，先给佛像鞠三个躬，之后向着供奉唐仙的位置鞠了三个躬，再向门口给希图根鞠了几个躬后开始唱起了请神调《哲古尔奈古尔》，这时钱玉兰坐在炕上帮着唱请神调。特日格勒和王金花拿的两个鼓一直跟着请神调的拍子打着节奏，包宝权附体后手里的镅的节奏非常急促，如下：

XXXX XXXX | XXXX XXXX |
XXXX XXXX | XXXX XXXX :‖

之后把镅扔到地上开始了跳神舞。这时他的父亲拿起掉地的镅站在旁边为他打着节奏：

1 = $\frac{2}{4}$ 中速

XX XX | XX XX | XX XX | XX XX :‖

包宝权随着节奏踏步，手成莱青的手势进行舞蹈。

跳了大概四分多钟，在一旁站着的钱玉兰开始唱起了请神入座的曲调，听到此曲慢慢走到炕沿上，接受了媳妇为他（附体的神灵）敬来的一杯白酒，包宝权接过酒用无名指沾点酒向上弹了三下后把酒杯里剩下的酒洒在了地上，之后钱玉兰问他有没有要给说的话，他摇了摇头，表示没有要说的。

送神：钱玉兰拿起放在炕上的镅边往门口走，边朝着门口的方向打起了送神的节奏，其节奏为：

1 = $\frac{2}{4}$ 中速

XXX XX | XXX X | XXX XX | XXXXX :‖

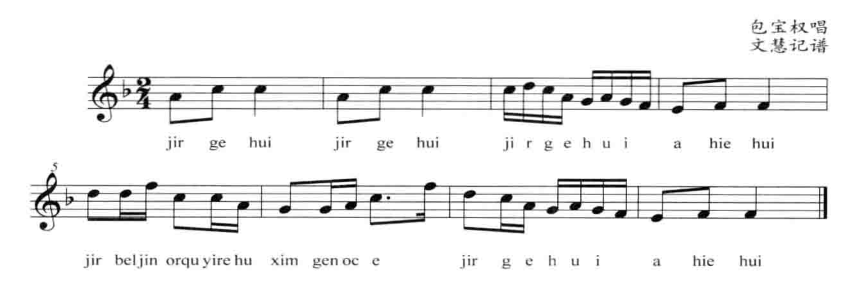
包宝权抖了几下向后躺在垫子上，成为僵硬的状态，钱玉兰放下手里的镅，同时他的父亲拿起一杯酒到外面给神灵敬酒，意为祈求神灵快点离开附体者的身体，起来后用毛巾擦汗的同时有点干呕。

请神：过了一阵包宝权穿起了孛额的神裙，手里拿着一面神鼓开始了请他的另一个孛额希图根。

他手拿神鼓冲着门口开始唱起了请神调《吉日格》，其曲调为：

谱例 8-2-1

吉 日 格

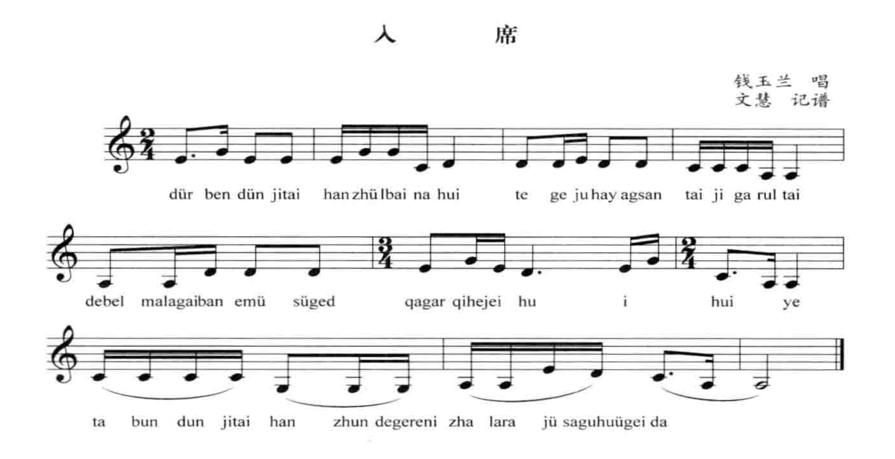


（歌词译文：吉日格唳，吉日格唳，吉日格唳啊嘿唳，随风降临的神灵们啊，吉日格唳，啊嘿唳……）

等到完全附体后他自己敲着鼓开始转圈踏步，过了一会钱玉兰领着唱起了请神入座的歌，听到此调，包宝权快速敲打着神鼓，向正反方向转圈，边转边坐在了炕上。

谱例 8-2-2

入　　席



（歌词译文：有四个墩子的炕啊，有贵族出身的您啊，穿上神衣戴着神帽技艺娴熟了，不坐在五个墩子的炕上吗……）

包宝权的媳妇双腿跪地，手里拿着一杯酒向已附体的神灵敬酒，包宝权伸出左手接过酒杯，用右手无名指把酒向上弹了三次后洒在了地上，表示神灵接受了敬的酒。

钱玉兰在旁说道：因为时间的关系（接下来还要为两位徒弟请希图根）我们不说什么了，您有什么嘱咐没有，没有就送走了，说完便没有与希图根交流，拿起鼓开始敲送神的节奏：

1 = 2/4 中速

X X X X̂ X | X X X X̂ | X X X X̂ X | X X X X X̂ :‖

他的父亲拿起一杯酒用无名指沾酒先向他的身体弹了几下后到外面替儿子给神灵敬酒，仪式结束后过了几秒钟他自己起身开始脱了神衣。

包宝权的请希图根仪式结束后，他准备为钱玉兰的两位徒弟特日格勒和王金花请希图根。

首先，特日格勒换上了莱青的神衣，准备请神，王金花把酒杯里的酒洒在地上后重新倒了五杯酒，用火柴点燃，陪同特日格勒到外面给神灵敬酒，回到屋里从桌子上端一杯酒，双腿跪地给师傅敬酒，师傅坐在炕沿上接过酒后还说了几句祝福的话，同时用无名指沾酒向上弹去，之后将酒放进嘴里向徒弟头上吹了三口把剩下的酒洒在地上，敬完酒师傅让包宝权穿上神衣，为她们两个请神。

包宝权拿起镅走到门口开始为特日格勒请神，特日格勒双手掌合并放在头上，双眼轻闭，面向门口，王金花拿着一面鼓站在旁边，跟着包宝权打着节奏，包宝权的媳妇潘玉鸽站在特日格勒后面，她边跟着节奏拍手，边帮忙唱着请神调。

请神：包宝泉用《哲古尔奈古尔》来为她请神。唱了一会儿特日格勒的身体跟着节奏开始前后晃动，包宝泉看着她已经进入附体状态，停止了演唱，用镅为她打起了节奏，特日格勒按照他打的节奏踏步舞动着，其伴奏节奏为：

X̂ X X̂ X X X X̂ X | X̂ X X̂ X X X X̂ X :‖

节奏时而快时而慢，舞者跟着节奏一直在舞蹈，等过了一会，包宝权开始唱起请神入席歌，准备请神坐在炕上，听到此歌后继续舞动的同时慢慢走向炕边，坐在了炕沿上。在旁的钱玉兰前来坐到她的旁边与她进行对话：

师傅：双喜临门，喜上加喜，您是从四个方向的哪一方来？

神灵：从西面来。

师傅：从四十九个旗县的哪个旗来？

神灵：巴林右旗。

师傅：啊！挺好，临着哪一条河？

神灵：（因为附体后的语音及状态，笔者没有听清说的是什么）

师傅：住在什么树上？

神灵：柳树。

师傅：您的大名叫什么？

神灵：叫额尔顿孛额。

师傅：您活到了多少岁数？

神灵：57岁。

师傅：生于十二属相的哪一属相年？

神灵：属猪。

师傅：对于您的曲律有何嘱咐的？您也不是刚下来附体的希图根了，已经开口说话了，对您的曲律有什么嘱咐的就说吧。你这个曲律有什么不对的地方请指出。

神灵：没有信仰啊！

师傅：也可以了，没有信仰的话能丢下家庭和孩子来这里吗？您也不能太挑剔，您得让她从病痛中走出来，请您减轻曲律的病痛。这样才能与其他人平起平坐，正常人还能过得吉祥，她有您这个希图根更应该过得吉祥，不能今天这里痛明天那里痛，请求您把种下的病痛收回去。还有什么教诲的吗？

神灵：每天想着有（希图根）还是没有（希图根）。

师傅：她年龄小，不懂事，每天想着有还是没有？真的还是假的？这也正常，她也是心理不安，这样的话您就实实在在地把您种下的病痛收回去，让她身体好起来，这样她也就信了不是吗？

神灵：有了信仰自然就能好起来了。

师傅：扎！没有什么嘱咐的就让同村的嫂子敬酒吧！

对话完毕后师傅让王金花给神灵敬酒，王金花拿着一杯酒双腿跪在地上给已附体的神灵敬酒，接过第一杯敬的酒后转敬给了师傅，师傅接过酒用无名指沾酒向上弹去，接过第二杯酒后自己喝了，师傅把锔交给包宝权说“送神”，他便拿起锔走到门口开始了送神。

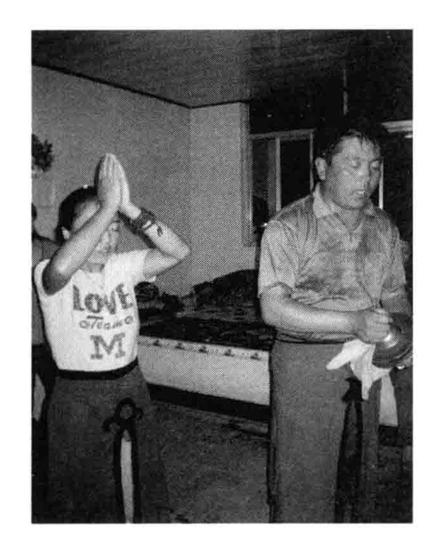


图 8-2-9　特日格勒请神/文慧摄



图 8-2-10　给神灵敬酒/文慧摄

敬完酒包宝权为了把请来的希图根再请走，因此走到门口用锃打起了送神的节奏，同时做着往外请走的动作。其节奏为：

1 = $\frac{2}{4}$ 中速

X X X X X X | X X X X X :‖

打完节奏后特日格勒往后仰着倒在了提前准备好的褥子上。

王金花和钱玉兰的丈夫帮助她起身坐起来，师傅赶忙向她头上和脖子里吹了三口酒后她从附体状态醒过来，接过毛巾擦了擦汗，找了一件衣服披上到外面给神灵敬酒，之后进屋端起一杯酒给师傅敬。

下面是包宝权为钱玉兰的另一位徒弟王金花请她的希图根：

王金花把酒杯里的酒洒在地上后又倒了五杯，用火柴点燃，准备为自己请神，她在特日格勒的帮助下穿起了莱青神衣，拿着一杯酒到外面给神灵敬酒，回到屋里从供桌上拿一杯酒，双腿跪地给师傅敬酒，师傅坐在炕沿上接过酒后还说了一些祝福的话，之后将酒放进嘴里向徒弟头上吹了三口，把剩下的酒洒在地上。徒弟给师傅敬酒完毕后包宝权拿起锃开始为王金花请神，他们围成半圆形，朝着门口的方向站立，王金花双手掌合并放在额头前，面向门口开始了请希图根仪式。

包宝权演唱请神调《哲古尔奈古尔》为她请神。唱了一会儿她的身体开始晃动，包宝权看着她已经进入附体状态，停止了演唱，用锃为她打起了节奏，她在锃的节奏中舞蹈了一阵。

人与神交流：包宝权领着大家唱请神入席的歌后她自然而然地走到了炕的前面坐在了师傅的旁边，与其进行对话：

师傅：双喜临门，喜上加喜，您是从四个方向的哪一方来？

神灵：东面。

师傅：从四十九个旗县的哪个旗来？

神灵：库伦旗。

师傅：您的大名叫什么？

神灵：巴日海。

师傅：您活到了多少岁数？

神灵：57 岁。

师傅：生于十二属相的哪一属相年？

神灵：属马。

师傅：对于您的曲律有何嘱咐的？您也不是刚下来附体的希图根了，已经开口说话了，对您的曲律有什么嘱咐的就说吧。你这个曲律有什么不对的地方，不知道的地方请指出。

神灵：学得有点慢。

师傅：这不是一点点，一步一步学着呢吗，有没有其他嘱咐？

神灵：没有信仰。

师傅：啊！这个不用着急，一步一步慢慢来，自然就有信仰了，没有信仰的话能一个月来一次请您附体吗？这个方面您也不能不满足，也有很多人都不管希图根，也都放弃了，您的曲律一有时间，一挣到钱就跑来这里请您呢不是吗？您也该高兴才对啊，别的有没有要说的？如果没有的话她的弟媳妇给您敬酒。

师傅说完特日格勒便开始给神灵敬酒，她拿起一杯酒跪地给已附体的神灵敬酒，她接过敬的酒，第一杯敬给了师傅，第二杯自己喝了进去，师傅问她还有没有别的要说的，她摇了摇头，表示没有什么要说的。

师傅跟包宝权说：“扎！送走神灵吧！”包宝权拿过镅打起了送神的节奏，其节奏为：

1 = $\frac{2}{4}$ 中速

X X X　X X | X X X　X | X X X　X X | X X X X　X :||

敲击送神节奏完毕后，王金花往后仰倒在垫子上，屏住了呼吸。包宝权的父亲把她拉起来后钱玉兰往她头上和脖子里吹洒了三口酒，她才深深地吐了口气，恢复正常。

等她擦汗稍待片刻后到屋外给希图根敬酒，此举表示请求希图根完全离开自己的身体，以恢复正常状态。仪式完毕后，回到屋里双膝跪地给师傅敬酒，表示感谢师傅为自己请神附体。



图 8-2-11　与神灵交流/文慧摄

三、 驱除阿达仪式的个案

阿达（ada）为蒙古语，其词义为“鬼魅”，据钱玉兰介绍，驱除阿达仪式有为萨满举行的驱除阿达仪式和为普通民众完成的驱除阿达仪式两种。前者是为新入教的萨满所举行的仪式。科尔沁萨满认为，每个萨满都跟着 360 个“阿达”，举行驱除阿达仪式时能分离 80 个阿达，剩下的 280 个阿达需要多举行请希图根仪式去除，每请一次希图根就能赶走一个阿达，因此萨满必须要举行驱除阿达仪式一次赶走 80 个阿达。后者是为普通百姓赶走作怪的恶魔，为其减轻病痛及厄运而需举行的仪式。除此之外，驱除阿达仪式中所用到的剪纸也叫阿达，是作为虚幻的鬼魅之替身。以下是 2009 年 8 月 31 日晚为马达古拉所举行的驱除阿达仪式，她确定有希图根以后一直没有举行过驱除阿达仪式，因此钱玉兰为她作法，以赶走作怪的恶魔，为其减轻病痛及厄运。

8 月 31 日上午，钱玉兰在乌日根吐嘎查，为韩秀英的母亲马达古拉举行驱除阿达仪式。以下是仪式过程的描述。

仪式前：

钱玉兰让韩秀英准备两大张白纸，把两张纸叠在一起，竖向对折四折，叠成一条，为了让叠好的纸定型下午剪的时候方便，把其放在褥子底下。下午 3 点左右，钱玉兰拿出纸张开始剪“阿达”，大概花了半个小时，基本完成了剪纸工作，据观察，一张纸上有 40 个阿达，两张纸一共是 80 个，80 个人的图案象征 80 个阿达，正所谓举行一次阿达萨拉嘎呼仪式，能把 80 个阿达驱走，剪完阿达后用高粱秸秆横穿阿达的上面，再用另一个高粱秸秆当手柄，把做好的阿达立放在炕上。

除了制作阿达以外，仪式开始之前还要准备仪式所需的供品和装具等，其中包括供品酒、香等，器具镅、鼓、神鞭、神服等。

仪式阶段：

仪式开始的时候钱玉兰用镅伴奏，默念了一段三十七秒长时间的咒语，镅的伴奏节奏是：

1 = 2/4 快速

X X X X X X X X | X X X X X X X X :‖

默念完咒语后因为要借助神灵来完成本次仪式，所以钱玉兰冲着门口开始唱请神歌《哲古尔奈古尔》请自己的神灵。

唱完这首请神歌后，她把手里的镅换为鼓来进行演奏。唱完歌拿起炕上的阿达，冲着门口左手拿鼓和阿达，从外屋的门口开始边打鼓边默念咒语往后退回到里屋仪式场地让仪式对象——秀英的母亲拿着阿达，仪式主持者钱玉兰用酒在阿达上吹了三口，之后让秀英点燃阿达，剪纸烧完把高粱秸秆折断扔到外面再拿下来，另一个阿达重复之前的工作，在烧阿达的过程中钱玉兰一直打着鼓，其节奏是：

X X X X X X X X :‖

烧第二个阿达的时候钱玉兰的徒弟宝玉拿起了另一个鼓，跟着师傅的节奏敲打着鼓，开始的时候自己打着与师傅不同的节奏：

X X X X X | X X X X X

节奏大概打了七小节，之后可能意识到自己打的节奏跟师傅的不同，所以之后的节奏都是跟着师傅的鼓点一起打的。在持续的鼓点中韩秀英跟她的丈夫把地上的烧阿达所形成的灰进行打扫，把屋内的所有灰扫完拿出去扔掉。

这个时候师傅的鼓点变为：

1 = 2/4 中速

X X X X | X X X X | X X X X | X X X X :‖

等钱玉兰退回屋里的时候鼓的节奏又发生了变化，其节奏为：

1= 2/4 快速

X X X X X X X X | X X X X X X X X :‖

随后在屋内地中间一边进行正反面旋转动作，一边用鼓往门口做驱赶动作，同时嘴里

还发出尖叫声表示驱赶阿达。这时候去外面扔灰的秀英夫妇回来，钱玉兰跟他们说先别进来，让自己的徒弟宝玉撕下一条纸，用火燃烧后放在门口让他俩从上面跨进来，表示用火阻挡了跟在后面的阿达。进到举行仪式的里屋正往里走的时候钱玉兰用酒吹在他们的脸上，表示赶走刚才扔掉的阿达的晦气。迎接他们两个后钱玉兰又一次开始了驱赶阿达，重复了三次旋转往外驱赶阿达后拿起已准备好的神鞭挥舞起来，在屋内旋转着做着鞭打的动作后又向门口打过去，来回做了三次显然是筋疲力尽了，这同时徒弟宝玉一直给师父打着送神的鼓点，仪式结束后钱玉兰有呕吐的反应，这是她送神以后的正常反应，笔者认为这跟仪式中舞蹈及做法时的激烈运动有一定的关系，普通人有这般大的运动量也会有呕吐的现象。仪式大概持续了二十分钟后结束，仪式结束后由韩秀英帮忙师父脱下了神衣，收拾起仪式所用到的法器。

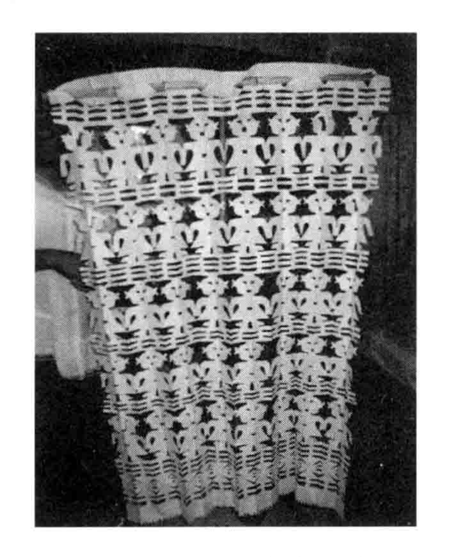


图 8-2-12 阿达/文慧摄

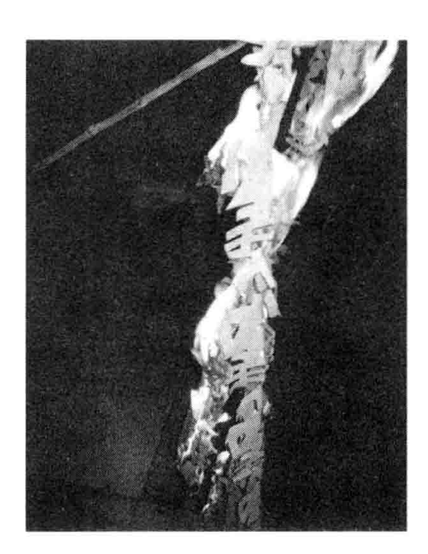


图 8-2-13 焚烧阿达/文慧摄

四、 萨满仪式中神歌与迷幻的分析

（一）神歌引领附体者进入迷幻状态

在局内人的观念中，把我们局外人所提到的唱神歌叫“dagudalga dagudahu”，意为“喊呼号”、“叫呼号”。在局内人的说法中唱神歌不是一般意义上唱的“道”（daguu，歌），而看作是把神灵呼喊过来的“喊调”。我们平常说的“神歌”，蒙语叫“orilga”，该词是多义字，“呼唤”或者“邀请”的意思。在萨满看来，对神灵唱的与对人唱的“歌”（道，daguu）不同，因此叫“orilga”。神歌是萨满仪式最主要的表达符号，是萨满与神灵交流的主要语言。无论是何种仪式，神歌与鼓声贯穿始终。

从以上两个仪式可以看出，附体者在仪式主持者神歌的引领下实现神灵附体进入迷幻状态。如果没有神歌，人间与神境的沟通将无法通过萨满仪式呈现在演绎现场，音乐在仪式当中有着人与神沟通的媒介的功能。鼓和镏主要用来为神歌伴奏，而神歌从形式上看，它具有与一般民歌相同的形式；从意义和功能上看，神歌是萨满为神灵而“唱”的，是“呼唤”神灵的特定语言，是人神交流的特定媒介。

当请希图根仪式开始，请神者进入轻度迷幻状态的时候，仪式主持者用鼓点及神歌“呼唤”神灵，降至附体。因此，在萨满仪式当中是用歌来“呼唤”神灵，神灵听到神歌像是得到了什么信号一样，便开始附体。通过采访附体者可以得出，在轻度迷幻状态中隐隐约约能听到各种声音，因为请神时是双目轻闭的，所以当神灵附到身体的时候也是闭着眼睛或翻白眼的状态，但神灵完全附体后附体者将失去知觉，既看不到任何东西，也听不见任何声音。2013 年 8 月 14 日对包宝权的访谈为例：

问：请神的时候大概多长时间能附体？

答：因人而异，都不一样，刚开始请神的时候会长一些。

问：从开始请神到神灵完全附体的时间比较久是吗？

答：对，第一次附体的时候会慢一些，请的次数多了以后附体的时间会越来越短。

问：请神附体的时候能看到身边的其他人吗？

答：完全附体后就看不见了。

问：什么都看不见吗？

答：对，开始请神的时候是闭着眼睛的，保持这个状态等神附体后就没有知觉了。

问：什么都不知道吗？

答：是，自己的形体动作和说话等举动都不知道了。

问：哦，那能听见声音吗？

答：听不见。

问：那为什么开始唱请神入席歌的时候就能去炕上坐呢？

答：那个不是我能听得见，可能是附于我身体的神灵能听懂后自己坐了过去，附体后他在支配我的身体，我自己什么都不知道。

问：哦，那送神的时候知道吗？

答：不知道，等神灵离开我的身体，从炕上起来后才开始恢复意识。

问：哦，起身之后才能有意识，完全附体之后是什么都不知道了？

答：对，开始请神的时候能听见声音，慢慢慢慢就没有了知觉，神灵完全附体之后什么都不知道了。

问：那跟师父对话知道吗？

答：不知道。

问：那治病的时候也是这样的吗？

答：这个看情况，有附体后治病和卜卦的，也有不用附体本身就会看病的情况，这个就得看病情轻重了，只要是附体治病或卜卦的情况下都是这样，自己说的什么、做的什么都不知道。

上述采访中得到的答案是，轻度迷幻状态下的时候附体者是能听到声音，但看不到东西，而进入到深度迷幻时附体者没有了一点知觉，自己的身体完全由神灵来指挥。因此通过神歌呼唤神灵附到身体，完成请希图根及驱赶阿达、治病等仪式，神歌有着引领附体者进入迷幻状态的功能。

（二）音乐是仪式中多种角色转换的桥梁

仪式进行时鼓是为已附体的神进行舞蹈时的伴奏乐器，并尽可能地满足降临附体的希图根所提出的种种要求。附体者到深度迷幻状态后由仪式主持者开始领唱请神入座的歌便请希图根坐到炕上与其进行对话。请神入座的歌为固定的一首歌。对话内容一般为请安、问病情、卜卦、有何要求及嘱咐等等。人神交流的环节可长可短，根据仪式主持者的引导和附体者的状况来定。在上述仪式个案当中师父与包宝权的希图根有短暂的交流，但给特日格勒和王金花请希图根并降神时并没有与其进行对话，敬完酒便打着送神的节奏请走了希图根。

从上述两个仪式来看，无论是开始时的请神，到邀请神灵到炕上就座及驱赶“阿达”，再到将请来“协助”的神灵请走，鼓（镅）声贯穿始终。只要鼓（镅）声响起，萨满便与神界建立了联系，并获得了超自然的力量。相反鼓镅声断，便是从“神——凡”二维世界，又回到凡界的一维空间。因此，音乐在仪式中出现时，已经形成了一种模式，仪式执行者基本按照这种模式在演绎着仪式。从以上两个仪式中能看出神灵附体后，附体者从一个人变为一个神，在执行完各自的使命之后，仪式接近尾声时需要敲击一个固定的送神节奏后，已经附体的神离开附体者的身体，附体者恢复到了人之本色。因此，在萨满仪式中，音乐及节奏是一个人在仪式中多种角色转换的桥梁。

鼓是萨满获得灵感和力量并得以与神灵沟通的媒介。萨满通过“鼓语”实现人与神的对话，这种被常人视为虚拟的语境，不仅成为罩在萨满头上的神秘光环，而且为萨满信仰者创造了一个独特、神秘的话语系统，成为他们举行萨满仪式所必需并且能够使受众通晓

的思维表达方式。在萨满附体仪式中，无论是请希图根还是送希图根或维持附体状态，与萨满鼓有着密切的关系。据钱玉兰介绍，请希图根时鼓的节奏是由慢变快，送希图根时由快变慢，而且送希图根时有固定节奏，只有敲击这个节奏才能送走希图根，不然希图根不会离去。

（三）音乐协助附体者维持迷幻状态

在请希图根仪式中，唱完请神歌之后，仪式主持者需敲击较急促的节奏把附体者引入至癫狂状态，在请希图根仪式中包宝权附体后手里的錩的节奏非常急促，笔者认为这个节奏是为附体者能尽快进入癫狂状态的一种手段，毕竟神灵刚附体时是在轻度迷幻的状态，还能隐约听见各种声音，其节奏如下：

X X X X X X X X | X X X X X X X X |

X X X X X X X X | X X X X X X X X :‖

再看附体者状况，到了已经深度附体状态后鼓（錩）的节奏慢慢恢复正常速度，在此节奏中让其进行舞蹈。如接上述仪式，包宝权在一阵急促的节奏过后把錩扔到地上开始了跳神舞。这时他的父亲拿起掉地的錩站在旁边为他打着节奏，包宝权随着节奏踏步，进行舞蹈。

1 = 2/4 中速

X X X̌ X | X X X̌ X | X X X̌ X | X X X̌ X :‖

当希图根完全附体后，附体者开始进入深度迷幻状态，这种状态下也是用歌与神灵进行沟通。希图根附体后借助曲律的口，向师傅说出自己的名字以及曲律之间的关系，指示曲律下一步的路子，还要谈自己的所想所需等，因此通过与附体者对话能确认附于体的神灵生前的信息及与曲律之间的关系等等。有时与附体者进行对话时也是用歌来对话，对话内容一般为从哪里来？叫什么名字？问候居住的雪山及雪山上的树木、花草等日常问候及回答。

在驱除阿达仪式中，师傅没有将阿达往外赶走的时候一直打着鼓，其节奏为：

X̌ X X̌ X X X X̌ X :‖

而师傅将焚烧的阿达扔掉回屋里的时候鼓的节奏又发生了变化，其节奏为：

1 = 2/4 快速

X X X X X X X X | X X X X X X X X :‖

随后在屋内地中间一边进行正反面旋转动作，一边用鼓往门口做驱赶动作，同时嘴里还发出尖叫声表示驱赶阿达，好像在与阿达进行激烈的战斗。这像是利用急促的鼓声使已经附体的希图根继续处在迷幻状态，从而将阿达赶走，完成这次仪式。

萨满附体仪式中的附体是依赖附体者本人的精神感知和超常态身心变换，音乐在萨满仪式当中具有制造情绪氛围的功能，正是这种情绪氛围使附体者维持附体状态、继续迷幻。

五、 结语

萨满仪式是萨满音声所赖以存在的基础，是歌唱行为得以进行的语境。在萨满仪式中，音乐被赋予其特定的符号意义和文化功能。在萨满仪式中，音乐与触发附体是有直接关系的。萨满仪式是一种特定的行为模式，它是“人”和“神”进行交流的场域，是“师父”与“徒弟”之间进行互动的框架，而音乐是这种交流与互动的特定符号。

（文　慧）

第九章

汉族（中原地区）民间信仰中的音声与迷幻

第一节　鲁西南“香童”通神仪式

本次田野调查的主要地点是鲁西南东明县的特定几个小镇。东明位于鲁西南最西南的角落，是黄河入鲁第一县。县境之西、正北与河南的长垣县、濮阳县相邻，并以黄河为界；东北方向与共同隶属于菏泽市的鄄城县为邻；东面、东南与牡丹区、曹县相交；正南与河南省的兰考县为邻。全县总面积为1370平方公里，设7镇6乡及一个省级开发区，共有928个自然村，总人数约为75.5万人。在这些以农业为主要生计的县镇里，自20世纪80年代末就开始有民间仪式专家“香童”通过通神的仪式替世俗的人们办理阴间的事务。随着国家信仰政策的宽松和民间信仰的自由发展，这些“香童”越来越活跃于人们的日常生活实践和信仰生活实践之中，真正成为了“人—神”、“人—鬼”之间的代理人和中介人。他们中90%以上的人是女性香童，女性较男性而言更具有成为“神—人”中介的潜质和能力，故下文中基本上是以“她”或“她们”来指称。她们通过在自家设立“堂口”，去公共的庙院中“坐堂”或者是出席重要信仰节庆场合的方式直接参与到地方民众的日常与信仰生活之中。

“香童”乃是地方方言中对这类可通神鬼之事的人们的尊称，其大概意思是可通过燃烧的香获知神明旨意并是神明面前童子的人。因该名词是尊称，故在这类人面前使用该词无需避讳。而“师婆”则含有一定的贬义在内，因此人们在这类人面前并不使用，而是她们同类人相诘或一般人含有蔑视的时候使用。作为本次田野调查对象的人们，我尊重她们从事的事业，敬重她们的人品，故在完全正面的意义上采用了“香童”之词。

香童们的成巫之路因人而不同，但大致来说有“神抓香童”、拜老香童为师两种方法。“神抓香童”就是说神明已经钦定了某人作为代理人，为了让她们具备通神的能力，要让她们经历种种的身体和心灵的磨难，获得种种法术，从而成为一名合格的香童。拜师学艺型的香童也比较常见，这种师傅与徒弟的关系往往会演化为“干亲”，即师傅成为了干娘，徒弟成了干闺女，在人情往来上又多了一层准亲情的关系。拜师学艺型亦有“女承母体”

的极端表现，作为香童身份的母亲把自身所敬仰和伺候的神明让亲生女儿接着供养，并教会女儿通神的种种本领，让女儿也成为名副其实的香童。这种血缘关系的网络日益成为香童各种社会资本的支撑体系，成为她们相互借助的资本。“神抓香童”与拜师学艺型在这几年也有了相互叠合的趋势，即是说，一个人在梦到神明点名让其成为香童后，再投到某名香童或老香童门下，由老香童代替神明教授种种法术。因为有高人指点迷津，新香童在成巫的道路上所需要的时间大大缩小，所经历的心灵和肉体的磨难也减轻很多，故她们能够适应当下社会对大量香童的信仰需求，涌现出大批边学艺、边为神人通神的香童。

香童一旦能够在自家设立的“堂口”坐堂或者是到寺庙中公开坐堂，那么她在地方民众的心目中就成为一种准神圣的人，她的家庭生活并不能影响到这种定性。因此，只要香童出现在信众面前，她的一言一行就在一定意义上传达了神明的旨意。尤其是当香童点燃上香以后，人们就会认为她已经处于半神迷的状态；而当她出现打嗝、流眼泪、打喷嚏等生理性反应的时候，就离她“传话”的状态很近了。因此，本次田野调查中神迷状态，我根据地方民众的理解，把它区分为半神迷状态和完全神迷状态。在半神迷状态中，香童主要通过观察香燃烧的各种形式判断神明的旨意，并偶尔通过与阴司对话的辅助方法确定事情的发展方向和应采取的应对办法。在完全神迷状态中，香童本人的灵魂已经被神明控制，她开口所说、所唱之事皆是神明在说，她已经不再是神明的代理人而完全是神明了。

一、 半神迷场景中的音声

香童要进入半神迷状态，必要且首要的条件是香客有了为难之事想得到神明的指点，因此，香童与香客二者的互动是半神迷状态中的主要推进要素。以下以具体事例说明。

某香客儿子和媳妇结婚快一年了，儿媳妇还没有怀孕，做母亲的就把求孙当成了她天天的任务。2010 年农历十二月初一，我在庙内调查时正好碰上了他们一行三人让香童烧香求子。60 来岁的母亲和儿子对老奶奶送来的媳妇很满意，每逢初一和十五就会三人结伴而来。年轻的儿媳妇穿着很讲究，从头饰、衣服到脚上的鞋子都与普通人家出来的人不同，瘸腿丈夫只有他们刚到和要离开的时候到庙内磕头，知道他们是两口的人对媳妇都是赞不绝口。当天是程庄的孔氏当值香童为他们烧香求子。

香童应邀拿起他们家的香，在蜡烛跳跃的火焰上对着，时不时把对着火焰的香拿起来看看燃烧的情况，待全部香炷变黑烧着后，就插在了大泰山奶奶神像前的香炉内。年轻媳妇娘家姓郭，婆家姓黄，香童问知后就开始对着大泰山奶奶说，黄门郭氏堂下跪，请奶奶给查查家的人口儿丁。年轻媳妇和婆婆分别在大泰山奶奶、二泰山奶奶和三泰山奶奶的神像前磕头，回到问事的神桌旁边，就递给香童 10 元的压案钱，希望十全十美，心想事成。

香童接住钱后，双手举过头顶，念叨了几句，就把钱放在了供桌之上。随着时间慢慢过去，燃烧着的香的纹路打开了，婆媳二人想问的事情也随着纹路被香童意会到。

孔氏香童对她们说，小两口命中有孩子，该有两女一子，两女在前后，儿子会在最后来到，让她们不要着急，慢慢等着孩子。婆婆知道了命中有子，颇为释怀，紧绷的脸上开始露出了笑容。媳妇站在旁边一直未吭声，婆婆又开始问香童孩子来到家中的具体时间了，香童便把香客的愿望重复几次给老奶奶听，让她再查查具体时间。婆媳二人在一起商量了一下，又对香童提出了新的要求，她们希望头胎能有“大喜”，看老奶奶能不能把生女和生男的顺序给颠倒一下。香童从香的燃烧状况告诉婆媳二人，孩子是有，不过还要晚两年媳妇才能“开怀”怀孕。婆婆听了香童所说，对生孩的时间又提起了要求，求求老奶奶看能不能早点怀孕，并能头胎生男孩。香童根据一般的道理和婆媳二人说明，时间和生男生女的顺序，既然是命中注定，神就不会再去改了。婆媳听香童这么说，连忙跪在地上给神像磕头，跪求老奶奶能够网开一面，并许诺要谢神。香童观看了香的纹路后说，起来吧，老神帮你们真心信神的善家，可以提前给你们送个大喜，但是要拴个额外的娃娃。媳妇站起来后，婆婆仍然虔诚地跪在供桌前，对着老奶奶的神像说，只要能达成她们的愿望，怎么办都行，并许诺只要能怀孕生下孙子，给老奶奶叠一万元宝、600 块钱、一桌全供。香童听了婆婆的口愿，就开始向老神念叨，让她们心想事成，并让一直跪着的婆婆站起来说话。

办事到此，一路黄香才燃了三分之一，在剩下的时间里香童为她们举行拴娃娃的仪式，并交代她们怀孕之时、出生之后要及时来庙上给老神汇报。拴娃娃的仪式，我见过不同香童在不同的时间、不同的地点为不同的香客举行，虽然一些细节上会稍有差异，但大部分都是相同的。首先要向奶奶讲明谁家要拴个什么样的娃娃，就拿正在求子的婆媳二人来说吧，香童对老神送子的要求是，尽快让媳妇开怀，送个聪明伶俐的长寿子。然后抽出一根早已准备好的红毛线绳子放在供桌上，朝空中挥舞一下，就把红头绳系好，就把孩子拴在了红头绳上，并把头绳包在一张方形的黄纸内。香童让婆婆给孩子先起个小名，可以叫着孩子跟着回家。婆婆张口来了一个“大有”，香童就继续安置她们说，把装有“大有”的包好好揣好，千万不敢弄丢了，待会出了庙门，不管谁从背后叫都不许回头看或走回头路，在岔路口的时候要说“大有小儿，跟奶奶回家吧”，也不能拐弯或串门，要直接回自己家，省得孩子落在别人家了。回到家里后，要把装有红头绳的黄色纸包放在小两口床上的被褥下面，一直放到孩子出生。婆婆恭恭敬敬地从香童的手中接过纸包，就像接着了自家孙子一样，揣在了怀里。香童又接着交代了怀孕之时和出生后还愿要带的供品。听完香童的安排，婆媳二人像领了圣旨一样，急着带孙子回家去了。

求嗣是香童作为代理人向神明求助的主要事务之一。我对该个案进行了后续的跟踪调

查，在女香客儿媳怀孕期间、生子后的还愿仪式也做了详细记录。

二、 神迷境界中的音声

在寺庙内值班的香童，因为庙内求助香客过多，大多时候只是通过为香客看香勘察神意，她们一般不会通过神仙附体的神迷状态为香客解决生活中的难题。而香童在自己设立的堂口内，因为私密性更强、香客与香童的互动更多会使香童自觉或不自觉地进入神迷状态。2003—2004 年间，父亲得了二尖瓣突变的心脏病，平常的药石无法控制病情的发展，父亲浑身开始水肿起来。母亲笃信神明，从父亲得病之日便开始四处奔波让香童为父亲看病，和家人共同奔波的时候，我以一个真正求助者的身份亲历了香童的神迷状态。焦楼乡赵庄的一个香童是母亲的远房亲戚，在安排我们晚辈去赵庄堂口前，母亲让我们叫香童为姐即可。2003 年的夏天，我和二嫂带了些拜神的礼物，顶着炎炎烈日，骑了 20 多里的路才到了这位姐姐的堂口上。在路上，二嫂告诉我，这个香童的功很厉害，当初二哥的肝炎就是在她堂口上看好的。听嫂子这么说，为了尽快消除父亲的病患，很期待着一睹这位亲戚香童的风采。

刚进她家的院子，看到敬神的堂屋内的人已经排队到了房门口，嫂子认识她，我们进门磕头后就在队尾排上。房屋内肃穆的敬神气氛，以及手机在屋内的信号全无，确实让人顿生敬畏之心。轮到我们上香时，堂口内也没有几个等待的香客了。二嫂表明来因，把拜神的礼物和压案钱放在了供桌之上。香童为我们点香后示意我们磕头，然后就和我们拉起了家常。我甚是奇怪，难道她不为我们看香、给我们一些指点，就这样话家常？过了一会儿，她便转入正题。“我们这个堂口的功跟其他堂口不一样，一上香就什么都知道了。白玉老奶的功慢，你们今儿个过来报个到，她得派天兵天将到你家好好查查是咋做一回事，才能说出个办法来。你们今儿个回去，叫俺二姑晚上在老灶爷那儿烧三炷香，愿意给老灶爷，就说白玉奶奶这三天之内要发兵到家里查俺姑父的病，叫老灶爷不要拦着。这些事俺二姑都知道咋做。”我听香童这么说，心里挺着急的，因为父亲现在并没有在老家住，为了看病方便住在县城的姐姐家，如果差爷去了我家却找不到父亲怎么办？我把疑问说给了香童听，她说：“那没事，今个叫二姑回家烧香就行了。还有别忘了，三天以后得回坛，你们还得来。回坛的时候得拿一尺红得，三个鸡蛋，三包方便面，一包香烟，一瓶酒。其他的啥都不用拿了。你们以后过来也别那么客气，每回都拿礼物。人到神知，只要真心信咱老奶奶，她可灵验了。”我怕记不住回坛时候要带的东西，就跟香童重复了一遍，她笑着说：“这个俺二姑都懂，你跟她说回坛要带的东西她就知道了。你们看，现在也快晌午了，你们姊妹俩就吃了饭再回去吧。”在类似逐客令的客气挽留下，我和嫂子就起身告辞了。

按照香童的交代，母亲当天晚上在厨房灶爷的神像前烧香接令，第三天带上母亲准备好的丰厚回坛礼物又去了她家里。这次与我同去的有两位嫂子和姐姐。骑自行车来到香童家里，已经十一点多了。排在我们前面的香客只有两位，但香童正在“传话”，眯着眼睛，嘴里说的是方言和唱腔的结合，仔细听还是可以听懂的。由于在通神的时候，香童不能被打搅，我们叩头完毕就坐在了那些为香客准备的小凳子上。我还没有完全听明白香童所说所谓何事时，她就说：“收功收功，快收功，迎接北京城里来的大神灵。”接着香童连打了几声哈欠，双手擦去眼角的泪水，睁开了双眼，和我们打招呼。知道我们为何而来，她很快就打发走了我们前面的两位香客，开始给我们上香。一边上香，一边跟我们说她梦到的事：“那可怪了，一到黎明似乎睡似乎醒的时候，就会看见、听见一样的事。这觉得俺二小从沙窝回家了，带来了两麻袋的东西，我就问他：‘你从沙窝带了啥回来了？还带那么多？’二小就回答说：‘从俺二姑奶奶家扫过来的煤。她家的煤多得不得了，她就让我扫一些带回咱家用。俺二姑奶奶她还叫我扫，我扫了两布袋就不扫了。’你看看，这煤就是霉气，看来我得帮你们这个忙，帮二姑跟姑父渡过这一难关。不帮也不行啦，俺小儿都拉到家里罢了。”二嫂把带来的礼物放在了供桌下面，因为神案上面的地方有点小，放不下这么多的礼物了。香童看到，就责怪母亲让我们带了那么多东西来，并选择了一些放在神案上。两个嫂子和姐姐都往神案上压了钱，而后我们姊妹四人再磕头，祈祷老神帮父亲躲过这一劫。

香童又询问了一些父亲的情况，就开始打哈欠，她就双手合十抱在胸前，面对神像愿意到：“老神，该查得你也都查过了，今个三天回坛，你就传个话吧，点化点化她们，看看该咋着办好。”二嫂稍懂一些这方面的规矩，她就走到蒲团那里跪下：“弥陀佛，白玉奶奶，你就不要困香童了，你看你困得她多难受。有话你就开口讲吧，俺姊妹几个都听着，该咋办就给俺说一声。”我们三人见状，也连忙磕头，我不会愿意神，就多磕头；三嫂和姐姐也学二嫂的样子，让神灵早点附体传话。香童本人坐下后也再三愿意，打了几个响嗝，闭上眼睛开始唱起来。

“若要问我哪一位，白玉我坐上庭嗯，困住我的小香童儿把话传。如要问是为何事情，那就是陈家童有病查个清嗯。查病之前，先让我表表功嗯。白玉我本是人间一凡儿，除暴惩恶积功德嗯。上山学艺几百载，天天修炼不偷懒，修得文武双全。要文会文，要武会武，下山来除暴安良，名声远扬。那时候，正逢西天如来佛点兵点将封神位，白玉我被佛爷钦点，坐成神位，终成正果。佛爷门下的女将，除了观音姐姐，白玉我位列第二嗯。听从佛爷旨意，三十年前在东明县找个小香童儿立威名。佛爷立下几条规矩我必须从，一要上八代都积了善德，二要他人忠厚老实，和邻居和睦相处不打不骂，在地里家里不偷不拿，不背地里说人坏话。整个儿东明城就选中了一个我的小香童儿，还要慢慢磨炼能传话。看我小香童儿受罪我心疼，她死了几死才修来正果，免劫难嗯。表表功，让你们姊妹几人听听清。这次到陈家营

来查案，我多发兵来多发将，派人到西天如来那里来讲情，又到阎王那里把陈家童的寿命查，还要看看陈家童发病症状有哪些，又发兵又遣将，多费周折来到了县城罗花家中。看清病，查清因，今天给你们几人细细明，不知道你们听清没听清?”二嫂领悟快，立马就跪下磕头说：“听得清，白玉奶奶。麻烦你老人家了，该咋谢贺您老人家，你开个口。”

听到我们说明白她说的话，她就继续唱了下去：“到了阎王那里把陈家童的寿命查，原来他的阳寿只有六十又四冬。按照阎王那里得寿命，陈家童早就该把命勾。只因他把泰山妹妹拉回宫有大功，又助盖庙功，立功也不少，泰山妹妹就增封他二冬。增封的寿命不如他本命硬，才招来小病不断，大病缠身。按泰山奶奶的本意，也不会让陈家的童子得这么大的病，受了这么大罪不说，还要连累子女担惊受怕，花银童[①]嗯。这只是因为，庙上有人把他告，告他不该花了盖庙的银童。一告他的童结婚用庙上的银童，二告他孙子出生也要花庙上的银童，三告他的罗花上学用了庙上的银童。三罪并罚，陈家童的病可是不轻嗯。不知道你们听懂听不懂嗯？陈家童的大限快到了，你们儿女再孝顺也不中。要是真去北京动手术，破财又丧命嗯。”很明显，白玉奶奶是不主张进京看病的。二嫂就跪下来愿意说：“那看病要是也不中，你老人家给俺指点个路，不要让俺爹受罪了。弥陀佛。”在二嫂的带动下，我们三人也叩头请愿。香童又开口说道：“你要说办法那也不是一个没有，只是不知道你们姊妹四人能不能说了算。”二嫂答道：“弥陀佛，白玉奶奶。这个你甭管了，我虽不是老大，俺大嫂她也是真心信神，对老人有利的事她不会反对。你说说办法看，俺姊妹四个就能当了家。”“你要说那办法也是有一条，转告你们的娘亲看行得通、行不通。你父亲舀玩儿是阳寿尽，重要的是到西天如来佛那里买阳寿。你们多花钱，白玉我多跑路，也让我的小香童儿帮帮功，先到西天如来那里买了寿命是根本。买了寿命，白玉我再给陈家童的病根除，你们就可以继续尽孝心嗯。我替我那泰山妹妹着想，也是为了让你们还上你父花的庙上的银童，等到庙上起功盖庙的时候，你们可都不能空。进京看病，你们少说也要花十万块，只要三遛勾拿出一遛勾[②]盖庙，你父的病自好嗯。不知道你们几人能不能做了这个主。”二嫂的反应快，嘴巴又会说，她回道：“只要能让俺爹他好了，能买寿限就买寿限，把病给除了，盖庙的时候叫俺拿多少俺就拿多少。”“能听懂，那最好。陈家童的事情也查清。白玉我也要快收功，拿着金银财宝去西天如来那里求情买阳寿。”香童唱完这几句话后就打了哈欠，睁开眼，用手拧去了挂在鼻子上面长长的鼻涕，清了清喉咙问我们白玉奶奶都查到了些什么事情。二嫂的嘴快，自然由她复述，我们稍作补充。当说到白玉奶奶收功的原因是去西天佛祖那里买寿限的时候，香童就跟我们说：“买寿限可不是小事，一般人想买还买不到。一定要带够了金银财宝，才能买通各路神仙，办成

① “银童”，金钱的意思。
② “三遛勾拿出一遛勾”，即总数的三分之一的意思。

事。”我们一听，也明白香童是在委婉地向我们要香火钱，二嫂就说，“那是，那是，这可不是小事，不能让白玉奶奶为难”。她领头又往供桌上各自放了一些钱。香童可能很满意我们放钱的数目，她走到蒲团那里跪下说：“西天大佛你无所不能，白玉奶奶你多动动功，一定把俺姑父的事给办好了。要是真的不用去北京，我也许愿，等俺姑父好了的时候我就去沙窝庙上去值班。阿弥陀佛。”说罢磕头。一般的香童伺候神灵，并不需要下跪磕头，必要的时候只要站立或坐着双手合十祈祷一下即可，看她磕头我们也很感动。二嫂也磕头许诺开来：“弥陀佛，白玉奶奶，只要你让俺爹的病好了，俺就相信你老人家的灵验，有空就过来给你老人家送个香火，记着你老人家的恩情。”

二嫂记得母亲交代她要问香童淘药的事情，站起来后说：“姐，都说咱白玉奶奶给下的药可灵了，还得一点都不苦，甜甜的味道。你看俺爹现在浑身都肿，特别是脚上，肿得厉害，你看能不能叫白玉奶奶给下点药。”“那咋不中，那光中！可不是咧，都说白玉奶奶的药好吃，还灵验。”香童一边说，一边拿出淘药用的黄纸，大概一个巴掌大小，放在了供桌上。她愿意了两句话，就让二嫂上前一步站在神像的右下方。香童右手拿起那张黄纸，以二嫂胸部为十字中心画十字，画了一遍后把黄纸放在了供桌上。我也跑到二嫂身边，看见香童口中念念有词，双手朝香燃烧时上升的烟方向去抓，然后握着拳头回到黄纸的上面，松开手把药放在了黄纸上。这一连串的动作重复了好几次，她便招呼我们去看黄纸上的药：“你看看，咱老神为姑父得事用劲着咧，光药都给下了这么些！”确实很让人惊奇，她朝香烟上空一抓一回一放的动作，竟然真的能把许多灰色颗粒状的东西抓住放在干净的黄纸上。香童把黄纸包折叠好，又拿起燃过的香头，烧过一头在上面画了几下，当时没看清楚写的什么，回家后才发现是个“保”字。写好字，她又从红色塑料袋上扯下一块，把黄纸包又包了一层，交给二嫂。“搁路上别打开，等到家见了姑父再打开。让姑父吃了药以后，用黄纸在他身上擦擦，先从上往下擦，再擦肿得厉害的地方。擦完了再把黄纸点着烧了。吃了药姑父就会慢慢好起来的。”香童的二儿媳妇抱着孩子在旁边站了一段时间了，看我们基本上没有什么事了，就把孩子递给了婆母，说自己要去做午饭，并要我们在家吃完饭再走。我们执意不在她家吃饭，经过一番言语的客气、甚至拉扯之后，她们只好让我们赶路回家去了。

我过了暑假返校后，家人又去了几次赵庄堂口，每次都带一些仙丹妙药回来。母亲说赵庄淘来的药特别灵验，父亲的小腹痛基本上没有发作过，脚也消肿了。不太信神的父亲则说，脚当然不能再肿了，因为他天天都在吃的中药里又增加一方消肿的药；而家里人知道父亲的心脏病不能生气后，好事告诉他，可能引起他生气的事就对他封锁消息，小腹才不痛了。但过年后，即2004年年初，父亲的腹痛又开始反复发作。因为疼痛的频率和程度已经达到父亲及我们家人能忍受的极限，我们兄妹几人想到去济南的医院中彻底治疗。而

母亲则不同意去济南动手术，她还是希望神明通过香童之手把父亲的病治好，她又在酝酿一次赵庄堂口之行了。但因为从腊月二十三至正月二十三堂口闭堂，不接待任何香客，母亲也只能等待二十三的到来。

好不容易等到了这个日期，母亲又改变了主意。她让大哥下午开车，我和姐姐随行同去，一定要说动香童，让她来我家里给父亲看香。母亲的理由也很充分，她说我们都不懂神事，可很多该问的问题都没有问，她要亲自问问老神父亲的病到底是怎么回事。因为当天是堂口烧香问事的第一天，所以人特别多，我们下午半晌的时候过去还是满满的一屋子人。我们表明来意，也只能等香童把其他人一一送走。待接了香童返回家里后，天已经黑了，母亲早就做好了丰盛的晚饭招待她。晚饭后闲聊了一会，母亲开始准备和神案相似的家具，我们晚辈则折叠元宝。那天晚上的经历非常特别，香童上香后，先后被泰山奶奶、白玉奶奶和包公附体，所用唱腔和语调均会因不同的神而不同，同时，香童在神迷状态“传话”时也说出了一些家中发生过的事情。神灵对我们动手术想法的肯定更加确信了我们的信心。当然，姐姐还通过其他地方的香童重新给父亲的病看了一遍，香童所说迥然相异，但都支持了我们的想法。

父亲在2004年2月份去济南做了心脏搭桥和换二尖瓣的手术，手术中有惊无险，经过在医院和回家后的修养，他的身体渐渐恢复好了。所以，2004年的暑假，母亲便打发我和姐姐带着谢神的礼物又去了赵庄堂口谢神，了却我们的口愿。

在堂口中为父亲看病，得到了全家人的支持和一致行动。从不信神的父亲在病痛的折磨下，病急乱投医，对我们淘来的药从来都不拒绝，和之前不同的是，很少听到他唯物论的言论和宣传了。一直信神的母亲是力主通过神明治病的主要推动者，但种种原因，很多时候做事情的是我们晚辈。我们这一辈人是实施堂口看病的行动者，虽然堂口中的神明并没有把父亲的病医好，最后我们还是要通过医疗的物理手段帮他重获健康，但神明的支持使我们坚信了本身病就应该通过手术治疗的决心。在个人和家庭中面临如此之大的抉择之时，通过求神拜神而得到了另外一个世界的支持，会帮我们把俗世的事情做好。

接下来我想讨论的是，香童神迷状态中“传话”内容在相对于俗世人们的想法时的转变过程。在我们刚去赵庄堂口的时候，香童传话时认为我父亲只有64岁的阳寿，接下来的两年是被神明增封而来的，故而多病多灾。为了给父亲从西天佛祖那里买来阳寿，我们在堂口内花了不少的钱。姐姐听我们转述了这个内容后，她心里不甘心，认为父亲辛苦了大半辈子，该享福的时候却被告知阳寿没有了，她就去鱼窝乡的一个香童的堂口上重新为父亲上一路香。而鱼窝乡的这位香童掐着父亲的八字算出来的，说他有71年的阳寿，并鼎力支持我们晚辈给父亲要动手术的想法。鱼窝香童认为，当时打在父亲身上的病是他的本身病不假，却是命中注定要挨一刀（指挨手术刀）。两位香童在同一件事情上出现了分歧，

这也带动了我们家庭内想法的对立，姐姐坚持去鱼窝香童那里上香磕头，并赞美这位香童不势利眼，压案钱不管是五块、六块都会认真为香客查案；母亲则仍然坚持让我和嫂子去赵庄堂口。当时，我记得还就此请教于母亲，她无奈地说："十个香童九不同。"也就是说，虔诚信仰神明的她也会明白分歧的原因。父亲后来病情的发展远远超出了赵庄香童所能控制的范围，我们经常去她堂口上烧香磕头，把阳寿也买下来了，可病情却在进一步的恶化之中，因而她也不得不转变口风，认为应该动手术。因而，待父亲手术成功后，姐姐单独去鱼窝香童堂口上谢神；并在母亲的要求下也去了赵庄堂口谢神。在这个"神—人"之间相互交流、谈判、妥协的过程中，神明的决定也会改变，转而支持人们的想法。

三、 小结

在半神迷状态中香童的问与香客的答以及香童对神明旨意的陈述，一般情况下仍然是地方方言中正常的语调、语速，更类似于地方民众的日常聊天情况。而在完全的神迷状态中，香童的身体状态出现了一些不同于常态的状况，比如打嗝、打哈欠、流眼泪或流鼻涕等；语速、语调也不同于日常话语，更类似于地方戏剧大平调的唱腔，以短句为主，并有押韵的情况。在完全神迷状态中，香童与香客的交流转变为神明与信众的互动，并以香童的说唱为主，说唱内容也会因信众所求之事的不同而不同。

（陈妍娇）

第二节　李莪华庙会"香占"及其音声

在山东省寿光市侯镇李家官庄村，有一位清代名医一直被大家广为颂扬和崇拜，他就是李莪华。每年农历四月十三，当地都会举行最为盛大的李莪华庙会活动，吸引了来自东营、滨州、淄博、潍坊、烟台等地的信众前来祭祀。庙会期间，除了祭祀场面较为壮观之外，整个庙会也伴随着各种音声，如普通信众的音声、唱佛的音声以及香占的音声，这些音声共同建构起李莪华庙会的音声场域。

所有的庙会音声中，香占作为人神交流的媒介，在为信众解决问命、治病的各种问题时所伴随的音声行为最为特殊。由于庙会香占通神后免费为信众问命、治疗的行为，最接近当地神医李莪华的信仰文化，因此，本文将香占的音声作为重点关注对象，目的在于以香占音声为切入点，了解当地的信仰文化，以及音声在当地信仰文化中的意义。

之所以选择李莪华庙会中香占的音声作为研究对象，主要是由李莪华庙会及其音声的特殊性决定的。

1. 一神多能的庙会

李莪华（1722—1795），生于清康熙末世，李家官庄人，他医术精湛，擅长外科。最令人敬仰的是他诊病不计名利、不分贵贱的医德，口碑留芳民间。

凭借精妙的医术与医德，李莪华救活了很多当时濒临死亡的伤病者，于是被尊为神仙，并为其修建纪念堂，世代祭祀，香火不绝。

与其他庙会相比，李莪华庙会是当地规模最大、最受重视的庙会，由于庙中只供奉李莪华一位神灵，因此，参加庙会的民众都是冲着李老爷这一位神灵前来膜拜。作为医生的李莪华，虽然生前只能治病救人，但随着人们对其信仰和崇敬的升华，他作为神医的能力得以扩大化，民众会因为求子、求婚姻、求学业、求健康等各种事情前来祭拜。于是，李莪华由治病救人的名医，逐渐成为当地无所不能的地方保护神，形成了当地特有的李莪华信仰文化。

2. 一神庙中的诸多香占

除了一神多能的特殊性之外，在李莪华庙会上，还有众多通过上身“办公”，并借助音声免费为信众问命治病的香占。在当地的信仰文化中，香占作为人神媒介，成为信众与神灵互动的桥梁，她们将民众的信仰“有形化”，成为民众与神灵亲自交流得以实现的载体，信众可以通过香占向神灵问命和治病，因此，作为神灵的代言人，香占具有特殊的地位。

另外，由于治病是庙会的核心，香占们在庙会中免费为信众治病解难的行为，最符合神医李莪华在世时治病救人的医德，因此，香占的行为最为符合李莪华的信仰文化，她们在整个庙会期间，每天都会来到庙中，借助特殊的音声行为免费为问事者问命、治病，这为本文研究香占的“办公”音声提供了条件。

综上所述，正是因为李莪华庙会作为当地规模最大、香占最多，且为香占借用音声免费问命、治病的庙会，因此，本研究将李莪华庙会中香占的音声作为研究对象。

在确定了研究对象之后，笔者通过对庙会中香占音声的分析发现，庙会大多数香占主要使用同一种“韵”[①] 来传道和“办公”。此韵属于“孟姜女调”变体，当地香占并未赋予其特殊的韵名。不论问事者所问何事，香占大都使用此韵，围绕传道、问命、治病等内容，不断变换唱词来进行解答。由于“孟姜女调”是我国流传最广、影响最大的一个民间小曲的基本曲调。[②] 该小调又叫“春调”、“梳妆台”、“十杯酒”等，前辈学者对此多有研究。因此，对香占所用之“韵”的形态分析，笔者在此不再过多阐释。前人已有丰硕的成果，笔者暂将

① “韵”：在当地，无论唱佛者或是香占，都将其所唱曲调称为“韵”。

② 江明惇：《汉族民歌概论》，上海音乐出版社 1997 年版，第 219 页。

其悬置，而将焦点转为该韵音声在庙会场域中的文化内涵，即“在神医李莪华庙会中，香占们为何会借用音声问命、治病？音声在当地具有怎样的文化意义和信仰内涵?”

一、香占

（一）香占其人

能使神灵上身，会看香断事，替神灵传话的人，称为香占，多以已婚已育的女性为主。在当地，人们私下称之为“神婆子”，这种称谓含有贬义。香占是其自称，也成为“香莲”，香占彼此之间称“师傅”或“姊妹”。

那么什么样的人会成为香占？她们是如何成为香占的呢？

1. 香占的成巫

通过笔者与诸多香占的访谈发现，没有一个人表示其成为香占时出于自动的、情愿的。反而言之，完全是被动的、不可避免的，即被神灵选中的人。这些人被认为是有“仙人骨”，通常称命中八字轻。被神灵选中之后，当事者会受到来自神灵的各种考验，所表现出来的症状如身体不适、胡言乱语、疯癫状态，甚至家庭生活都因此种反常举动而打乱家中正常的生活状态，出现家庭不顺、家庭矛盾等，因此，只有安了桌子，成为香占，开始为神灵传话之后，情况才会有所好转。

调查人：李阿姨（46岁左右。育有一女，一子）

据李阿姨讲述，她以前的婚姻生活并不幸福。由于夫妻二人是媒妁之言，因此，没有感情基础。其老公喜欢赌博，还经常动手打人，家庭矛盾更加激化。

李阿姨真正开始从事香占这一行是五六年之前的事情，当时她的身体开始出现无故不适，如身体无力，腰酸背疼，并且不孕。在寻求当地另一位年长香占的帮助之后，被认定是神灵选中的人，只有安了“桌子”，成为香占，才可以使身体好转，家庭和睦。因此，李阿姨安了桌子，每天供奉神灵，并开始替神灵传话、“办公”。在此之后，李阿姨生了儿子，家庭事业都有所好转，她开起茶庄，逐渐成为家中的主要经济来源，由此，夫妻关系逐渐缓解，生活恢复正常与平静。按李阿姨自己的话来说，“这是有‘老爷’的保佑，生活才会如此之好”。

综合笔者对香占成巫过程的采访，将香占的成巫过程总结如下：

（1）身体考验

当一个人被神灵选中时，她的生理、心理上都会出现明显的变化。生理上如身体沉

重、发麻、无力等；心理上比如疯癫、胡言乱语等。同时，伴随着这些不正常，还会出现“传话”的情形，即神灵借被选中者的身体来说话，这时，被选中者说话的口气、状态完全是神灵的口吻。通常，一旦被选中，被选者与家人没有其他的办法，只能答应成为香占，替神灵传话，才有可能改变这种非正常的状态。

（2）安桌子

被神灵选中的人要成为香占，就要经过“安桌子”的环节。也就是说，“安桌子”成为由普通人变成香占的一个重要环节。通过对多位香占的采访，笔者将“安桌子”的注意事项概括如下：

① 每位香占所供奉的神灵，要根据香占自身的情况来定，“哪位神灵跟着，就供奉哪位神灵。若所安神灵不对，则会起到相反的作用”。随着香占功力的逐渐深厚，其所跟随的神灵会有所增加，通常以李老爷、老母娘、胡三太爷等神灵上身最多。

② 桌子不能自己安，只能由其他香占“谁看谁安”，别人不可插手。

③ 安桌子时，在桌上除了供奉神像之外，还要摆好供品。通常情况下，常用供品有藕盒、山药、芹菜、韭菜、豆腐（豆角不能用）等共十样。

2. 日常修炼

要成为香占，除了具有先天的“仙人骨”，还得经过后天的各种修炼。通过采访得知，香占的日常修行主要如下：

（1）每顿饭之前对于神桌上各位神灵的供奉。

（2）日常生活中自家大小事情对于神灵的询问和祭拜。

（3）日常闲暇时，关系较好的香占之间会互相交流、上身传话；或者与其他信众相约一起去参加各种烧香、祭拜的祭祀活动等。

（4）日常生活中替人看事“办公”，提高自己的修行①。

以上香占的这些日常行为，是其修行的重要部分，对于增加香占自身的功德，提高功力有很大的关系。

（二）香占的类型

在当地，香占普遍存在，但只有在李莪华庙会中，才会涉及免费治疗的情况。通过对庙会中香占的观察，笔者发现，李莪华庙会中的香占有不同的类型：

1. 按空间分布划分

李莪华庙会中的香占分为庙内香占与庙外香占。表 9-2-1 所呈现的就是两类香占之区别。

---

① 日常“办公”包括上梁、祭车、占卜、治病等。

表 9-2-1　李莪华庙会上香占的分类

香占分类	免费香占	收费香占
地点	庙内	庙外
音声行为	通过唱、说，“办公”（传道、问命、治病）	通过唱、说，问命
香占过程	上身——传道——“办公”——退神	上身——问命——退神
所用器物	烟	烟、纸、笔
问事者身份	信众	普通民众
参加庙会目的	传名、传道、修行	盈利
民众看法	积德行善	受到惩罚

以上表格中可以看出：

（1）免费与收费

在整个庙会中，有两类香占，一是不收取费用的香占，主要是在庙院内；另一种是收费的香占，由于庙内不允许香占谋利，他们只能在离庙院两百米之外的空地上为问事者看事。

（2）音声行为

在庙内，香占的整个音声都伴随着传道、问命、治病等过程；而庙外香占之音声，则通常只是伴随着占卜的过程，并不涉及治病的问题。

（3）香占所用的器物

李莪华庙中的香占只需要看烟，就可直接上身“办公”；而庙外香占除了手拿香烟之外，在上身之前会用纸笔来记写问事者的年龄、生辰、性别以及所问事情等。

（4）表格中的后三项涉及民众对两类香占的看法。通常，当地信众们对庙外收费香占的灵验与否有所怀疑。他们认为，替神灵传话是行善积德的事情，不应该以此谋利，收取费用不符合当地人们对神医李莪华的信仰，也不符合神灵普救众生的原则，而在庙内免费“办公”的香占才是行善积德，受信众的尊重。

2. 按目的划分

除了庙内与庙外的香占有所区别之外，单看庙内的香占们，也有所区别。笔者将她们分为以下三类：

第一类香占只参与庙中烧香、唱佛的活动，并不在公众面前暴露自己的“香占”身份“办公”。她们参加庙会的目的一是为了获得神灵的保佑和赐福。另外，作为香占，她们被迫也要参与此类祭祀活动，若刻意“压功”，则会受到神灵的惩罚。

如上文提到的李阿姨，由于忙于茶庄生意，大都无暇参与庙会。第二年庙会期间，她脖子上长了很多疙瘩。对此，李阿姨认为是忙于生意，无暇参加庙会，神灵对她的惩罚。

在这之后，李阿姨关闭了茶庄，每逢祭祀活动，她都尽量参与，用她自己的话来说，“每逢有祭祀活动，神灵会来‘压功’，这时候就会肩膀沉重，精神不振，腿脚不自觉就想往庙会上走……只要待在庙中，身体就会很轻快，很舒服……”

第二类香占会在庙中传道、“办公”。这类香占大都以此为职业，她们参加庙会的目的，一是通过“办公”为神灵传道，二是将庙会作为宣传自己的场所，从而吸引更多信众在日后成为自己的顾客。因此，这类香占首先会在庙会上借助神灵上身来宣传自己不收钱财、一心为神灵传道扬名的事迹，然后开始“办公”，以此获得信众的信任。

第三类香占是刚被神灵选中，因为无法专心为神灵传话，身心正受到神灵的考验，于是来寻求其他道行较深的香占的帮助。对此，老香占既会以身说教，向新香占诉说自己当初成为香占时的经历与痛苦；也会以神灵口吻劝导新香占放下思想包袱来为神灵“传话”，并对新香占予以鼓励与怜悯。

二、 香占的音声

庙会中，香占所使用的音声按其功能分类分为说教、传道音声和“办公”的音声。前者多为香占一人唱，后者多为问事者与香占的互动。

（一）说教、传道的音声

通常香占进入庙中，并不会马上开始“办公”，而是以神灵上身说教、传道等内容的音声行为，吸引信众的围观，既达到替神灵传道的目的，也达到香占宣传自己的目的。通常，香占传道的内容包括孝道、行善积德、因果报应等。



图 9-2-1 老母娘传道
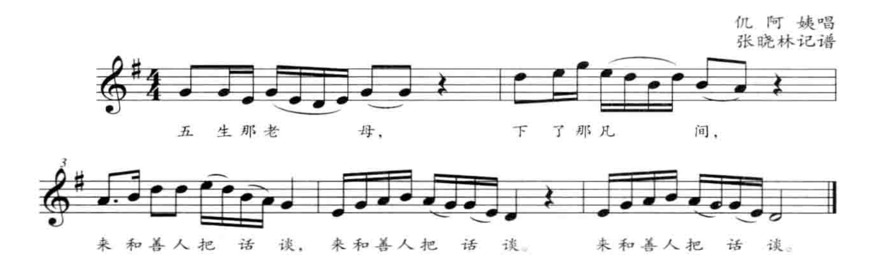
图中右下方的A香占正在传道。她首先面向广大信众自报家门并开始“传道”，以此获得围观者的信任，起到宣传自己的作用。她左手拿烟，拖长腔说道：

白：今天俺五生老母来下凡，
来和善人把话谈，
叫声善人问声好，
再问善人，
你可神安。

周围围观者纷纷双手合十，下跪磕头，向老母娘问好。

谱例9-2-1

香占常用“韵”



唱：五生那老母，
下了那凡间，
来和善人把话谈。
……
年轻的人们呀，
我和你说，
猛行好来猛行善，
多吃屈来多行善。
……

在香占传道的过程中，首先都会以神灵的口吻“说”，包括对上身的神灵的介绍，以及向围观群众问好、赐福。整个“说”的过程都拖着长腔，此时的煽动性最强，最易引起围观群众的共鸣，比如围观的群众跪地磕头，向神灵跪安。在“说”完之后，香占再改用唱（见谱例9-2-1）的方式，开始向众人传道，多为教人行善、积德的内容，以此向众人传道，为神灵传名。香占的传道能更好地宣传自己，让更多信众认识自己，以方便日后其

他信众需要问事时，能成为自己的顾客。

（二）香占“办公”的音声

除了传道，香占在“办公”的过程中也会始终伴随着音声行为。因此，笔者认为对其音声的分析，不能脱离香占“办公”的过程。



图 9-2-2　香占办公场景

1. “办公”过程

（1）上身

香占上身时通常会连抽两口烟，闭眼沉默一会，睁眼之后开始自报家门，有的香占也会打哈欠或出现身体颤抖一下的情况。

香占说：善人呀，
天台山上俺拜圣母，
拜拜那玉皇免去了灾，
今天俺和你说一番，
俺是那王母下了凡。
众信众：（双手合十，纷纷向王母问好）
香占唱（一脸慈祥）：
叫声呐花容们呀，
好生呐要听咱，
你一片真心感动了呐天，
天上神灵保周全。
众信众：谢谢老母娘。（双手合十）
……

香占在说吉利话时，围观的群众争相与其握手，认为能通过香占的手亲自握到神灵的手，从而得到神灵的保佑。

香占唱：叫声呐善人们呀，
香占给俺传了这些天，
从初六传功到今天，
嗓子都哑了啊。
……
众信众：发出啧啧声。（敬佩香占传道的辛苦，认为此香占灵验。）
香占唱：若是呐以后找香占呀，
上她那门里去，
你光买上一盒烟，
千万不要拿东西，
……
拿着东西不要进呀，
你拿着那东西我罚香占，
叫她可不舒坦。[①]
……
香占说：我母娘不吃凡间的东西，你们千万不要带东西。
众信众：拍手称赞，认为此香占才是真的香占。

香占传道结束后，会有退神的行为，若有人问事，香占会再次点烟，请神灵上身。

（2）“办公”

庙会中，香占的“办公”主要包括问命和治病。前者包括问事业、问学业、求财运等。后者的种类繁多，但多为虚病[②]。

在问事者寻求香占帮助时，二者都不会明确区分疾病与其他人生问题，虽然在交流开始时会提到是看“健康”、“婚姻”、“事业”等不同问题，但双方在对话过程中，各种问题都可以提出来询问。首先，问事者在问事之前，会递自己未拆封的香烟给香占，按香占

① 这里是告诫信众们，去找香占“办公”时，不要带钱财和礼品，因为香占在日常“办公”时不能收取报酬，否则会受神灵惩罚。

② 虚病：香占也称之为“阴病”。这类病症较为复杂，不会经过打针吃药而有所好转。在香占眼里，“阴病”多为“因果病”，需要通过向神灵烧香烧纸等方式解决，是香占治疗最多的病症。

的话来着，用问事者自己带来的烟打烟问事，会更加准确灵验。然后，香占与问事者稍作沟通之后，接过由助手点燃的香烟，猛吸两口，稍许沉默后，睁眼看烟，这时的神灵再次上身，香占会以唱或说的形式自报家门，表明神灵的身份，问事者则会向神灵磕头或作揖。由此，以香占为媒介，问事者与神灵的对话开始。

问事者：帮我看看吧，师傅，我总是觉得身上不舒坦。
香占唱：叫声那花容呀，
你听咱，
俺母娘和你说一番，
家里也有老桌面①。
……
老桌呐面上呀，
是不通听（音译），
经常压的你是不舒坦，
着实呐不舒坦。
着实呐要通通。
香占说：你要再通一下，现在堵着，没通开。②
香占唱：娘家人着实好呀，
还得呐多拿钱，
你叫着家里的老桌面，
都来收钱，
都来收钱。
香占说：另外，你家里桌面上有个女的不愿意。
问事者：我平时供奉，怎么不愿意呢？
香占唱：他们呐不要金宝呀，
他们呐要银宝，
叫声善人你听着，
个人记心间，（面向围观者）
个人记心间。
香占说：用银宝，别用金宝。神仙要金宝，上坟用银宝。

① 指问事者家中安了桌子，即问事者也是香占。
② 香占的意思是指问事者不能很好地为神灵传话。

香占唱：俺母娘查的那事呀，

一点也不差，

你哪里有事俺就给你办，

给你们办周全。（面向众人）

众信众：双手合十作揖，称赞、感谢母娘。

香占说：家里的老桌面压的你不舒坦。（一边看烟一边说）

香占说完，拉过问事者的手，一边拍打问事者的背部，一边唱：

可是呐不舒坦呀，

压的香占不舒坦呀，

……

香占拍完后，指着手里的烟说：你看这里坑坑洼洼的（指烟燃烧的不好），天盘老母和四海龙王都缺钱。

香占唱：回去呐好好地呀，

是拿一番，

到了时候你就，

舒坦了，

你就呐舒坦了。（一边唱，一边给问事者捋胸口，帮她通气）

（3）退神

香占将烟递给问事者，表示若无他事，老母娘要回宫。接着便不再说话，闭眼稍许沉默之后（有的香占也会出现身体的抖动，似哆嗦），重新睁眼并恢复到之前的语气，以此表示神灵已离开香占的身体回宫，整个“办公”结束。

通过以上举例可见，问事和治病是“办公”的两个方面，但在整个“办公”过程中，二者交叉在一起。通常问事者若无身体不适，则不会涉及治病的问题；若有身体不适的症状，香占则会通过看烟找到身体不适的缘由所在，再通过烧纸烧香，按摩、拍打等动作，来为问事者进行治疗。

2. “办公”的音声

根据上文对香占“办公”过程的描写，可见“办公”过程中的音声部分可以分为两大要素：说和唱。这两种音声一直贯穿着香占整个“上身”的状态，是一种“神”话的表述，有其各自的功能。

（1）音声要素

说：香占“办公”过程中的“说”多为解释神言，起到强调的作用。一般情况下，香

占所“说”的内容，包括病患不容易听懂，需要解释，或者香占感觉应该要重点强调的内容，一般用于香占与病患二者之间的交流沟通过程中。这时香占的身份处于“半神半人”的状态，香占与问事者沟通时一般都用“说”的方式。

唱：香占“办公”过程中的“唱”多是以神灵身份的表达，所唱内容代表神言。香占“唱”的内容，多是以神灵的口吻对病患进行指点，因此，这些内容更近似传达“神”话，而不是用来与问事者交流。

（2）香占之“韵”

如同上述，香占以“孟姜女调”（如谱例9-2-1）的使用最为普遍，有半数之多。从香占的角度来说，她们认为，“‘办公’时的‘唱’不是自己唱，而是神在唱，要唱什么调并不是香占自己能决定的”。而从每位香占使用比较固定的“韵”来看，其“调”的所指应该是加有唱词的完整片段。如此韵调的结合，通过变换唱词来问命、治病，这说明香占也运用了“一曲多用”的办法，在特殊的唱词内容中，使该曲调在庙会这一特殊场域中具有了神圣的意义。

因此，笔者将着重关注香占音声在李莪华庙会以及整个信仰文化中的意义问题。

三、 香占音声在当地信仰文化中的意义

为了了解香占音声的功能及其意义问题，笔者将香占音声还原到李莪华庙会这一特殊场域中，在其信仰文化背景下，阐释音声在李莪华信仰文化中的意义。

在学界中，早有学者开始关注仪式音声的属性与音声发出者、音声场域以及音声接受者之间的关系问题①，因此，笔者首先从音声的发出者、音声的发生场域，以及音声的接受者三点出发，即“谁在唱”、“在哪唱”、“向谁唱”三方面来分析，了解当地信众和香占如何借用音声来呈现当地的信仰文化。

第二，由于香占上身期间始终伴随着其特殊的音声行为，因此，笔者首先讨论音声与香占“上身”的关系，然后通过分析音声与治疗的关系，来谈论音声在当地信仰文化中的意义问题。

（一）谁在唱，在哪唱，向谁唱？

1. 谁在唱？

上文曾多次提到，香占们认为“‘办公’时的‘唱’不是自己唱，而是神在唱，要唱什么调并不是香占自己能决定的”，即“神在唱”。此观念成为香占与信众在“办公”过

---

① 见萧梅：《田野的回声——新人类学笔记》，上海音乐学院出版社2010年版。

程中的共识，也是二者搭建对话平台的关键。在二者共同的“神在场，神在唱”之信仰文化认知下，音声具有了神圣的意义。

2. 在哪唱?

“在哪唱”所谈论的是音声功能与场域的关系问题。李莪华庙会中的香占虽有不同的神灵上身为民众问命和治病，但正是由于李莪华具有治病的功能，因此，不论任何神灵上身，只要是在李莪华庙中“办公”，都被民众认为是李老爷显灵，自然也会相信其他神灵的治病能力。

由此看来，“在哪唱”的问题，凸显了音声在李莪华庙会这一特殊场域中的意义。如本文第二章对香占“办公”所用孟姜女调的举例可见，香占借用普通的孟家女调所唱的内容，被信众看作“神”话。而平时各司其职的神灵，在李莪华庙会这一特殊的场域中，也都具备治病救人的能力。因此，正是在李莪华庙会这一特殊的场域中，使用音声的香占，具有了治病救人的能力。

3. 向谁唱?

对于“向谁唱”的问题，从香占的角度来看，由于香占的音声是神灵的“神”话，其音声贯穿在传道和“办公”的过程中，因此，香占上身后的音声既是向围观信众传道，又为问事者问命和治病。

综观以上三点可见，正是信众对李莪华的信仰，才会来到李莪华庙中祭祀。由于李莪华庙会是神医的庙会，因此，各路神灵在此庙会也具有了治病的能力，以香占为媒介，以音声代言，为信众问命和治病。

（二）香占音声在当地信仰文化中的意义

1. 音声与“上身”

通过对香占上身情况的观察可见，由于香占不需要任何乐器或响器的辅助就能进入上身的状态，并在整个过程中伴随着音声行为，可见香占的音声并不具有诱发和维持上身的功能。而通过对香占“办公”过程分析与采访发现，音声对于香占上身的意义在于“代言”，也就是说，香占的“唱”之音声可以看作是神灵上身的标志，即通过香占的特殊的音声来区别神与人日常话语的不同，以此表明由人——神的身份的转变。于是，香占的“音声”成为“神”话。

2. 音声与治疗

前文多次提到，治病是李莪华庙会的核心内容，而香占是神灵治病的媒介。为了了解民众愿意找香占“办公”治疗的原因，笔者主要从当地的疾病观和疗效观进行分析。

（1）当地的疾病观

通过调查可见，一般情况下，民众生病之后，轻的或严重的疾病都会寻求正规医院的

治疗，而且主要以西医为主，有的慢性病也会使用中医的治疗，但若是不明缘由的生病或者如精神方面等无法治愈的疾病，病患自己或病患家属就会考虑是否是某种超自然的力量使自己生病，即“虚病”。

一旦病人面对疾病有了以上假设，自然就会通过求神拜佛并寻求香占的帮助和治疗。另外，香占的治疗也不是头疼医头，脚痛医脚，而是借助神灵的力量，使问事者达到与宇宙间万物的平衡，从而恢复事事平安的状态。因此，病患与香占之间对疾病的共识，是香占治疗有可能成功的前提条件。

（2）当地的疗效观

通过田野观察和对当地疾病观念的分析可见，问事者与香占搭建起对话平台之后，对于问事者来说，自己交流的对象不是香占，而是神灵，由此，问事者在与香占交流的过程本身就成为疗效发生的一个重要机制。比如，双方之间进行的身体接触，双方的情绪互动还有心灵交流等，尤其是香占以神灵口吻表示出的同情以及保其周全的决心时，都会让问事者有身心被神灵安抚的感觉。另外，问事者本身患病或者不顺，其诉苦以及身体的病痛能得到神灵的理解、同情及关怀时，整个治疗已经自行完成了大半。

通过对音声与上身以及音声与治疗关系的分析可见，音声的出现，使香占完成了从人到神的身份转变，借助音声，香占的“办公”过程被信众信服，其所传达的内容被信众认为是“神”话，香占对病患的拍打、按摩被认为是神灵的亲自治疗，从而使病患的身心得到安抚。因此，音声本身虽不能真正起到治疗的作用，但音声证实了香占通神的能力，进而赋予香占治疗的能力。

通过以上的分析，笔者用图 9-2-3 来阐释本研究的结论：

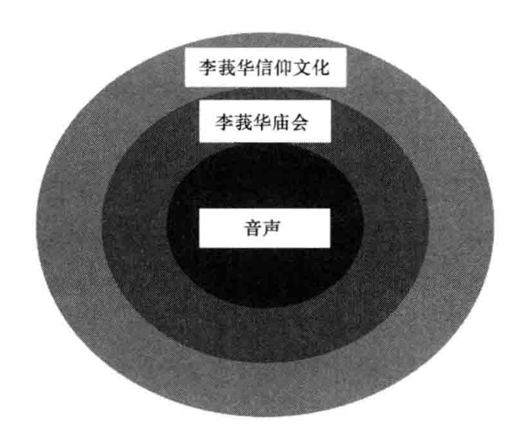


图 9-2-3

根据图 9-2-3 所示，由外向内看，正是由于当地流传了两百多年的有关神医李莪华灵验的信仰文化，才会举办如此大规模的李莪华庙会活动，吸引众多的信众和香占前来赶

会，并借助不同的音声行为完成祭祀和修行。尤其是最接近当地李莪华信仰文化的香占，基于民众与香占们对疾病和疗效观念的共同信仰文化，彼此之间才能搭建对话平台，香占才能在这种共同的认知下凸显其通神、治疗的能力，香占伴随音声的治疗行为，使神医李莪华在现实中显灵。

根据图9-2-3所示，由内向外来看，正是信众及香占们的音声行为，为李莪华庙会建构起一场特殊的音声场域。香占们借用其音声行为将李莪华的信仰文化以及其灵验外显化。由此可见，香占的音声也起到了对李莪华信仰文化之建构的作用。

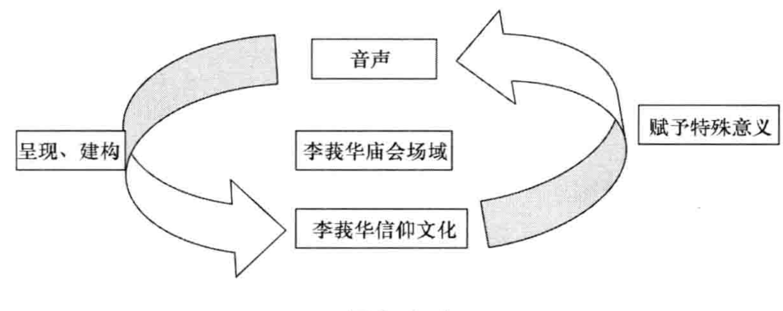


图9-2-4

综上所述，根据图9-2-4所示，正是当地信众对于李莪华的信仰文化和庙会场域，赋予了庙会中香占音声特殊的功能意义，反过来说，香占们正是借助音声，通过其“办公”中的传道与治病，从而在李莪华庙会中再次呈现和建构了李莪华的信仰文化。

（张晓林）

第三节　“宣传功”及其附体歌唱（传功）

豫东地区宣传功较集中的地方有：周口地区淮阳县太昊陵广场[①]、开封市龙亭公园广场和周口地区西华县聂堆镇思都岗村的女娲城，并以太昊陵广场居多[②]。以太昊陵为例，白天宣传功们多在广场最南端传功，傍晚太昊陵景区大门落锁以后，宣传功们围在景区大

① 太昊陵位于河南省淮阳县，传说是“人祖”伏羲氏即太昊定都和长眠的地方。陵墓位于淮阳县城以北的蔡河边。太昊陵包括太昊伏羲氏陵和为祭祀地而修建的陵庙。太昊陵曾是中原地区很有影响力的庙院，属道教的全真派。改革开放以后，在“文化搭台、经济唱戏”的经济发展方针政策下，太昊陵及豫东地区人祖信仰被作为文化资源进行发掘，恢复了祭祀人祖的庙会活动。为了适应群众祭祀和旅游开发的需要，对太昊陵及其周边进行大规模的建设，如修建了太昊陵广场，并逐步大规模扩建太昊陵。

② 太昊陵传功者较多的原因是，新修的广场比较宽阔，前来守功的人都聚在这里，周围有一元、两元的干店，住宿便宜又方便。

门外，这些来自各县区的宣传功们各唱各的，有的坐在地上唱，有的靠在伸缩门上唱。这些人或自我陶醉、或进入角色，表现为有的走着圆场步、翘着兰花指，有的身上披着、裹着被单。有的宣传功唱一段后随即离开，有的宣传功在观众“再传一段”的请求下继续歌唱。有些趣味相投的宣传功遇到一起，能不分昼夜地盘功[①]。

根据笔者冬夏两季极端天气在太昊陵的日夜观察[②]，酷热和严寒丝毫阻止不了宣传功的热情。每月初一、十五前一天的夜晚来太昊陵午朝门传功的人很多，因为初一、十五是进香的日子，不过平时也不少。有些宣传功在旁边租住房子，或者住在一元、两元一晚的干店中，成年累月地生活在这里，整天待在太昊陵广场，如同上班一样。

一、 风俗背景

（一）豫东伏羲女娲信仰

相传伏羲带领东夷部族沿着黄河向东迁徙，从甘肃天水一路往东，定都宛丘（今淮阳）。淮阳是伏羲部族迁徙的最后一站，伏羲部族在淮阳建都，并长眠于此。相传孔子带领弟子周游到陈国[③]时发现了头生双角的人祖爷头骨，便劝服陈王，在淮阳城北找了一块“风水宝地”，由陈王亲自点穴动土，为人祖伏羲修建了陵墓。当地民间歌谣如此描述：

开天辟地，留下如意，顺着蔡河，冲来伏羲。
凡人不知，生还土地，陈王点穴，埋在坟里。
先人走后，留下笔迹，洪武立碑，翻盖庙宇。[④]

豫东地区流传着伏羲女娲在白龟肚中躲过洪荒，洪荒过后天底下没了人烟，为了繁衍后人，姐弟二人无奈于昆仑山滚磨成婚，并孕育儿女百对的故事。所以，当地人将伏羲和女娲看作人类始祖，在人界地位为“人皇”，称伏羲女娲为“人祖”，称伏羲为“人祖爷”、“老人祖”或“祖公”，称女娲为“人祖姑娘”、“人祖母”，等等。

（二）民间盛行的巫风

庙会音乐表演活动某些参与者具有“巫”身份的现象在中原地区普遍存在，民间有信

---

① 盘功亦称“对功”，是局内人的称呼，即对唱。

② 传功原本在太昊陵内部进行，太昊陵成为景区进行售票后，传功者大多除进入内部进香时传功外，均移至太昊陵广场。

③ 陈国是中国春秋战国时代的一个诸侯国，建都宛丘（今河南淮阳附近），辖地大致为现在的河南东部和安徽一部分。公元前478年，楚国灭陈，共568年。

④ 受访人：淮阳县白楼乡劳桥村管凤英（女，80岁）；采录时间：2010年3月31日（农历二月十六）；采录地点：淮阳县太昊陵。管凤英向笔者介绍这首歌谣是20世纪80年代太昊陵重建后，庙里的道士教她的。

巫的习俗，如盛行的祭祀、占卜、神话崇拜和自然崇拜等行为均与巫有关。吴效群在《巫觋化：中原民间文化的底色》一文指出中原地区的巫现象。

> 中原传统文化从本质上应当称作是一种巫觋文化，这一特点在民间文化尤其是民间信仰中表现得尤其显著。①

王国维认为中国戏剧的源头在巫，他援引《诗经·陈风》中的《宛丘》和《东门之枌》来证明陈国存在巫觋歌舞遗风。

参与庙会音乐表演的这些民间草根阶层的音乐家通常又是能够与鬼神沟通的仪式执行人，他们不但要有歌舞祀神的本领，还要通晓请神和送神的仪式程序。就像香僮刘俊②所说："请了神你得会送神，要不你让神坐在家里咋弄哎?"所以，仪式执行人通常是具有特殊身份的人，他们通常称自己带有灵体，豫东地区称之为香童，即能够与神沟通的人。在豫东乡村，香童兼具"巫"、"舞"、"医"三个职能，其歌舞表演具有巫风的文化底色。

二、身份构建

（一）"功"的分类与宣传功

根据局内人的说法，神圣们下凡来普度众生不能直接出现，就将灵体附在人的身上，借助这些人来劝诫、度化众生。在豫东地区的庙院里，自认为被神附体、担任神职的有"跑功"、"修庙功"、"宣传功"，等等。"跑功"是一年到头去各个庙院烧香的人，所去的庙院遍及省内外，他（她）们说自己梦里受到神的指示，随即就去神指点的庙院里进香。"修庙功"是牵头重建庙院的人，要到处化缘、劝人捐款，另外还要参与修建庙院的义务劳动中，此类人还被称为"善人"。宣传功是以歌唱的形式"为神干活"的，即神灵借助人之口，传达"上方的新形势和新政策"，虽然其他"功"也有歌唱能力，宣传功的歌唱能力是最好的。

宣传功性别、年龄不一。从接触的多位宣传功来看，以女性居多，被附体时年龄大都在30多岁。如果是女性的话，大都在生育了几个孩子之后。

（二）如何被神附体

被神附体前身体会有一些征兆，据宣传功们介绍，被附体一般要经过这样的过程：某

① 吴效群：《巫觋化：中原民间文化的底色》，《学习论坛》2006年第1期，第58页。
② 刘俊家住平顶山市区，是某曲剧团演员。他领有花篮会，又是当地香火会"太平社"的会首。

日突然发病，人变得疯疯癫癫，身体开始“不当家”，即她们所说的“神经”，多方医治不能痊愈。梦见有神灵对自己说，你不用到处看病了，你给我干活，身体就能好。与神灵达成口头协议后，身体自然就好了，从此开始等待神灵交代任务并完成任务。

陈妍娇在“香统的成巫之路”中介绍，凡人变成香童的一种方式是“神抓香童”，在豫东淮阳县，这种方式既称作“抓”，也可称作“找”，即神灵借助香童之体下界来完成渡化民人的目的。在神抓香童的过程中，即将成为香童的人在生理和心理要经历一定的变化：

(我) 有灵气，(得灵气时) 我正在家里睡觉勒，几天 (不能吃饭) 了都，有个老头儿，穿个黄袍，我搁那儿睡觉他 (就附) 到我身上了。(我当时直喊:) 谁? 谁? 就那起来跳，嗷嗷叫! 那 (个人) 是谁? (他就是) 姜太公![1]

据宣传功们介绍，附在他们身上的不只是一个神，而通常是多个神灵附体，互相不冲突。

有的只带女娲之体，有的一功多体，如可带伏羲体、王母体、观音体，还有二郎、哪吒、包公、毛泽东等，应有尽有，但多以女娲体为正体。[2]

我就是观音菩萨转成的，十年前我走功的时候就是南海观音接着我。西天老母很喜欢我、很疼我，我就转成她旁边的金童玉女。这次我露的身份是东海龙王里面的九龙女，一般的体都是好几个体，来回转，你看六万余年转到现在，一层一层地转。[3]

对于宣传功带的是哪位神仙的体，旁观者有他们的看法，有些男性传功者声音尖细、动作较为女性化，被认为是老母体、丫鬟体，有些女性传功者姿态威武、声音宽厚，则被认为是男性神灵附体。相应的，他 (她) 们传功的内容和所表现出来的“角色”比较一致，有“角色扮演”的意思，从这一点可看出传功受到了戏曲表演的影响。

南天门处传功的人，即那些又唱又跳、毫不掩饰自己、不讲分寸的人是鱼鳖虾蟹等恶神附体；而表现稳重的宣传功则是位高的神仙 (如西天佛祖和观音) 附体，他们不轻易开

---

① 仝云丽：《神话、庙会与社会变迁——河南淮阳人祖神话与庙会的个案研究》，硕士学位论文，河南大学，2006 年，第 80 页。

② 庞倩华：《女性与女娲：女娲信仰对女性主体地位的凸显——以西华县女娲城庙会为例》，硕士学位论文，河南大学，2008 年，第 12—13 页。

③ 来自笔者访谈，新乡市香僮程玉清讲述自己的护神。采访时间：2010 年 10 月 16 日 (农历九月初九) 下午；采录地点：新乡地区辉县市上八里镇西莲寺。

口，也不与其他宣传功比试高低。旁观者解释说真神不会轻易露相，轻易不开口、一旦开口就很有水平的宣传功会得到旁观者比较高的尊重。

日常生活中宣传功们和其他人没有两样，在接收到神灵发来的令号时才能附体歌唱。太昊陵广场上，传功者和守功者都用打嗝的方式表现自己接收到令号，每个人发出的声音不大一致，如“欸！欸！”“诶呀好！诶呀好！”“嗨呀嗨嗨！嗨呀嗨嗨！嗨呀嗨嗨！”，以及“诶呀好哇好！诶！诶！嗷！诶！嗷！”等等。接着就开始了传功。

（三）宣传功获得即兴歌唱能力的途径

传功的人均声明自己的即兴歌唱非自己所为，而是“神授”，他（她）们不承认自己有现场编唱能力，将自己的歌唱行为完全归结为神的旨意。有一部分宣传功自认为突然具备了歌唱能力，从某一次开口歌唱，后来在无法自控的情况下也要歌唱。他们称呼自己这种行为是“神经”、“发疯”等。至于香童为何能够做到出口成章、押韵合辙，香童有着自己的解释：

> 从天盘到地盘的灵机打到他身上，他心机上有，所以就可以出口成章了①。
>
> 有的人感觉不得劲，琢磨着上方催功了，就想说，一想说就有了②。

也就是说，其香童的歌唱能力是神给的，或者说不是个人习得的。宣传功孙凤梅告诉笔者她唱的都是即兴的，用她们的话来说是神圣给的。

> 都是这上神来安排，他叫我咋说我咋说，他叫我咋做我咋做，我只管各个这来吆喝。干的什么活、吃的什么着，我跟恁三岁我摸不着③。

孙凤梅说自己2003年得病之后，老神圣开始教她唱，开始教的比较短，后来教的内容越来越复杂，到现在几乎不需要老神圣教，她就能唱了。

> 他黑了白哩都教我念书，神圣教我一遍我就能记住了，他恐怕我心笨学不会，教一遍又一遍，教的我实在心里烦。……一开始教的很简单，越来越多，复杂得很，书

---

① 受访人：淮阳县齐老乡葛欢（男）；采访时间：2009年8月19日（农历六月二十九）；采访地点：淮阳县太昊陵午朝门前。

② 受访人：淮阳县民间艺术协会县直分会会长叶胜芝（女）；采访时间：2009年8月8日（农历六月十八）；采访地点：淮阳县龙湖旁边。

③ 受访人：周口地区沈丘县卞路口乡孙凤梅（女）；采录时间：2009年8月15日（农历六月二十五）下午；采录地点：周口地区西华县女娲城地母殿。

念的多了，自然会说了。[①]

宣传功叶胜芝也表示，如果不是老母娘和西天古佛教她，她什么都不会。

我本是一个老百姓，神神经经想讲话，老母娘上边那定住功。她只要给我把话讲啊，我在这里还能开开声；老母娘要不把这我来教，什么也给恁说不成。[②]

这本是西天古佛舍言语，恁可别当是俺这傻子胡乱云。要不是上神来传动，叫俺这傻子给恁编也不能编恁能。天有灵、地有灵，接住这令风好说事情，他要不把令来传，凡人能会说这些事情？也就给恁说不全。[③]

所有的宣传功在谈及自己的即兴歌唱能力时，统一口径说是所附体的神一句句教的，从而体现了宣传功群体的神秘性。

（四）传功的相关术语

传功者们对于传功过程中的相关行为有特定的术语来称呼，部分如下：

1. 开口功

“开口功”意为在神的指导下开始传功。

2. 发疯、神经疯

“发疯”意为传功。传功者们都称自己有神经病、神经疯，传功即是发病的症状，然而他们思路正常，找不到与他们正常人不同的地方。笔者认为，他们自称神经病的原因在于他们的歌唱行为与积习已久的封建观念相左。中原地区民众所受封建礼教束缚比较深，对行为的要求为中规中矩，无事时说说唱唱则会受到批评。传功者必须在各个庙院（以太昊陵为主）传功，大多数情况下要在大庭广众之下歌唱，这是不得不做但又不符合自身行为规范的行为。所以，他们称自己为“神经病”是为了寻求当众歌唱的合理性。

3. 接功

“接功”是传功告一段落时或者暂停休息时，由其他宣传功继续传功。通常宣传功会邀请其他宣传功参与进来。一般情况下，接功是友好型的。

---

① 受访人：周口地区沈丘县卞路口乡孙凤梅（女）；采录时间：2009 年 8 月 15 日（农历六月二十五）下午；采录地点：周口地区西华县女娲城地母殿。

② 采录于对功过程中。受访者：淮阳县民间艺术协会县直分会会长叶胜芝；采录时间：2009 年 3 月 1 日（农历二月初五）上午；采录地点：淮阳县太昊陵广场南天门处。

③ 来自叶胜芝和某男对功。采录时间：2009 年 8 月 10 日（农历六月二十）；采录地点：叶胜芝家。

4. 扰功

扰功是指有的宣传功搅扰他人传功，是非友好型。听宣传功叶胜芝说，宣传功自恃神灵附体，个性都较为争强好胜。见他人传功不中听或者出于别样的原因，就会前去搅扰。

5. 压功、压令

压功和压令意义相同，意为该传功而不传功、该传令而不传令。宣传功们将传功视为神圣“布置”下来的任务，必须要在规定时间内完成。

6. 一道功、一道令

“一道功、一道令”意为被同样的神附体，如宣传功程玉清说她和与她对功的老太太带的都是西天老母的体。

7. 撵一把

“撵一把”意为宣传一段。有些宣传功唱得很好，观者喜欢听，就会要求传功者“再传一段”，此刻该宣传功如不拒绝的话，就会再传或者连续传好几段。

8. 说家

“说家”指的是传功的人。“家”是当地方言中对于从事某行当人的称呼。如念佛的称之为“念家”，吹响器的被称之为“吹家”，来庙会赶会的可以成为“来家”，等等。

三、 演唱内容

宣传的内容大致要和自己所附体的神灵的身份要吻合，如称自己带的是无生母的功的人要宣传《无生老母大哭灵山》的相关内容，称自己带的是观音母的功的人要宣传《观音老母造法船》的相关内容。不过，各个宣传功所宣传的内容比较多样，如香童叶胜芝介绍自己传功的内容有老母娘（观音菩萨）下凡、共产党毛主席闹革命、当官要当清官、婆媳互爱、人与人应互相团结，等等，既有神灵的事，也是劝善醒世。总之，宣传功将自己传功的内容归结为天盘、地盘和人盘[①]的事情。举例如下：

（一）宣传神灵功德

如对他们信仰的无生老母、伏羲、女娲、西天佛祖、观音菩萨以及玉皇大帝等神灵功德的叙事和赞美。

---

① 天盘、地盘和人盘统称“三盘”，代表着他们的宇宙观。分别指代神界、冥界和人界。当地人认为玉皇大帝掌管上天的神界，阎罗掌管冥界，人祖伏羲掌管人界。就像宣传功华成龙所宣传的：“口口声呀声传的天盘功，那吧地盘功，这中间那又加了个人盘功，那么天盘功、地盘都功，这盘盘都带着日月星，对着天盘俺都查九功，说天盘那都对九功，谁能把这天盘那都能对圆，算恁那走功也就都真走全。”受访人：华成龙（法名，男）；采录时间：2010年3月21日（农历二月初六）傍晚；采录地点：淮阳县太昊陵广场。

1. 传女娲创世的功德

当地民间广泛流传着有关伏羲女娲创世治世的神话故事。

> 三皇治世娘你有功啊，那混沌之始那远无边。日月星辰呐娘为先，天塌地陷没有人烟呐。乌龟渡恁到昆山，那毒蛇猛兽给娘做伴呐。没有吃没有穿呐娘心痛酸，你啃树皮呀吃草根呐，娘啃树皮吃草根苦愁熬煎。……回都城中皇山娘炼石补天呐，补好天呐、娘累死在中皇山上，为娘你累死在中皇山上啊。[①]

该段大意为：在混沌之时就有人类母亲神女娲姑娘，天塌地陷后她被乌龟救下，住在昆山。盘古氏开天立极后，伏羲女娲在昆仑山上滚磨成亲，生下儿女百对，女娲姑娘为了抚养众儿女受尽苦难。女娲姑娘平造反的共工氏，共工氏在逃跑中把擎天柱碰断了，形成洪水，女娲娘炼石补天，补天之后累死在中皇山。

2. 颂西天佛祖转生毛主席领导穷人翻身

革命伟人毛泽东在信众心中的形象是无比高大的，由于其丰功伟业超越常人所及，民间普遍认为毛泽东是天界最高神西天佛祖的转世。

> 我在生那时候毛主席叫俺那红卫小兵这个都要上前，拉神扒庙头哩来赶。当初哇共青团员最后又把党员入，我入党四十多年，我现在呀带着工资来宣传。毛主席逝世以后三年不到他又坐了天盘，他还回他的老佛殿，毛主席还回他的老佛殿。[②]

该段意为：革命伟人毛主席是西天佛祖下凡领导穷人翻身，并又回到天盘。

3. 玉皇爷传令渡儿女

> 风雨这飘飘南天之令，老玉皇坐云霄传下了天令。有王母和观音接下令风，下南天到东土儿女选成。……有王母领圣旨她下凡，前到这中原地找她的儿女男，是她的儿女留名挂号，老母娘赐法令好好地修行。有功有令娘真封，走到哪里都有人接应。这是那天神来开道哇、不是你凡人有本领。传上一功、又一功，传到这里我哩都传清。[③]

---

① 受访人：周口地区商水县刘光敏（女）；采录时间：2009 年 8 月 23 日（农历七月初四）上午；采录地点：淮阳县太昊陵广场。

② 受访者：淮阳县大连乡董阁村大马庄李云梅；采录时间：2010 年 2 月 22 日（农历正月初九）；采录地点：淮阳县大连乡董阁村太虚观内。

③ 受访人：周口地区淮阳县杨天宝；采录时间：2009 年 8 月 17 日（农历六月二十七）夜晚；采录地点：淮阳县太昊陵午门前。

该段大意为：由玉皇大帝下令，并由王母和观音亲自挑选真心儿女作为带令之人，即有灵体附体的香童，来到民间救百姓。玉皇大帝派下天兵天将，好人穷人都能获救。强调带令人要好好修行，不能在民间为非作歹。

（二）劝善

1. 妇女解放不忘毛主席

> 吃果子恁别忘那都栽树的人呀中，特别那呀女流之辈恁别忘了毛呀嘛泽东，挨打受气呀小脚放下四寸整，这大脚的丫头都是不好中。哪一个离了那呀主席的恩，还吃不成，恁哪个离了主席恁呀穿不哩成。①

该段大意为：毛主席提倡妇女能顶半边天，妇女地位得到极大的提高，现在吃穿条件都好起来，妇女们不能忘记毛主席的恩情。

2. 劝人知足常乐

> 有几块这黑土地恁还盼黄沙，草堂里有几间破瓦房恁还盼大厦，草堂里、草堂里娶了妻恁还盼这娇娃。人生在那尘世上如同骏马，一转哩眼、一转眼那才落的两鬓这白发。一口气上不来恁都啥也这不啥，只落哩儿女们淌眼泪这巴巴。②

该段大意为：人活着的时候永不知足，不断有更高更远的奋斗目标，岂不知人活一世时间短暂。

3. 劝人树立生活信心③

> 凡间的事情啊你要懂，儿女们都是这受苦受难凡间的事情，救不了恁的苦、救不了恁的难。恁伤心、恁伤心落泪有苦楚诉，有难无处讲，无法、无法渡过营生。……只有这国家太平民人才安，咱国家有福你个小家庭咱也安然。常言说一炷黄香炉中焚，烧香都是为了保家人，先保国、后保民，国泰这民安那喜在心。④

---

① 受访人：某香客；采录时间：2009年8月12日（农历六月二十二）；采录地点：淮阳县城关镇八步桥村三大士庙老母殿。

② 受访人：驻马店地区新蔡县杨庄户乡张桥村大王庄队张金雷（男）；采录时间：2010年3月15日（农历正月三十）；采访地点：淮阳县太昊陵午门前。

③ 此段出自叶胜芝和某男对功，内容是叶胜芝劝说这位男性树立信心，好好生活。这位男性早年被妻子抛弃，和孩子以及自己的老母亲一起生活。离婚给他很大精神打击，他从此无法从事农业生产，曾有轻生的念头。后来开始出来跑庙院，渐渐地也能传功。在叶胜芝家，两人谈话时，这位男性的灵性上来（即附体），两人开始对功。

④ 受访人：淮阳县民间艺术协会县直分会会长叶胜芝（女）；采录时间：2009年8月10日（农历六月二十）；采录地点：淮阳县太昊陵附近叶胜芝家中。

该段大意为：凡间的苦难要能够忍受，苦难是暂时的。我们烧香人的目的都是求得国泰民安，国家太平人民才能安康幸福。

（三）传功者对自身身份、行为的认知和迷惘

传功者的身份是人神之间的交替，在其歌唱中，人神之间的角色快速而灵活地转换，时而用第三人称，角色是神灵；时而是第一人称，又回归到自身。在传功内容中可见对这种不确定的身份和行为的迷惘和认知。

1. 代老母（观音菩萨）下凡执行天令

来自开封的宣传功徐金荣认为自己所附的是观音菩萨的体。

> 青天令为大家呀世界太平，老娘俺在空中支着天令风。一道这个皇令坐坐东京，东京汴梁、八宝金殿中，八宝这个金殿上俺也来去执行。执行天令风、俺呀去说清，说住这个天令管呀管人生。[①]

该段大意为：观音老母催她来淮阳传功，她此行的目的是执行天令。

2. 请神指点自己被哪位神灵附体

来自淮阳的传功者毛江昆在豫北西莲寺盘古殿内向盘古求教他带的是哪位神圣的功令。

> 手捧黄香进庙门，烧香来磕头礼拜着上神，三皇祖盘古呀在上坐，今晚咱再到恁的庙门庭。传传哩话、盘盘哩功，恁给俺圆圆满满守着场中。在高山恁的灵气大，恁给俺多多呀哈指点着功。……灵性上你给俺都扒清，从出生那个到转生，一朝一代你都查清。今天老祖你显灵，好好地给俺指点明，打开明口来报清。该报的恁都往下报，灵性上恁都给俺盘查清。[②]

（四）三阳劫变[③]与老母救渡

“三阳劫变”即“青阳劫”、“红阳劫”和“白阳劫”，是明清时期民间秘密宗教大肆

---

① 受访人：开封地区兰考县徐金荣（女）；采录时间：2009年8月15日（农历六月二十五）下午；采录地点：周口地区西华县女娲城三皇殿。

② 受访人：周口地区淮阳县城关镇毛江昆（男）；采录时间：2010年10月17日（农历九月初十）晚上；采录地点：新乡地区辉县市上八里镇松树坪村西莲寺玉虚宫。

③ 宋道发、刘光本《“三阳劫变”思想浅析》一文对“三阳劫变”说的内容、思想来源及其流行的思想背景有较为深入的介绍分析。如“三阳劫变，又称三佛应劫、三教应劫。立名虽有差异，内容实无不同。简单而言，即是，无生老母分别于青阳劫、红阳劫、白阳劫派燃灯佛、释迦佛、弥勒佛三佛出世度化众生。燃灯佛代表道教掌教时代，度化二亿‘皇胎儿女’；释迦佛代表佛教掌教时代，度化二亿‘皇胎儿女’；弥勒佛代表儒教掌教时代，度化九十二亿‘皇胎儿女’”。载《宗教学研究》2003年第1期，第82页。

宣传的思想，各个教门在宣传劫变灾难的同时，扮演着救世主的角色，通过入教拜师的方式吸收信徒。民间秘密组织以宝卷、经文等文本和口头歌唱的形式传播教义，这种形式保存在太昊陵庙会上。宣传功们之间也常进行末世劫变的讨论，并宣传三阳劫变，其中大量内容是围绕着老母救渡世人，如《无生母大哭灵山》、《无生母想儿泪涟涟》、《无生母舍儿女》、《老母娘写书捎书》、《四季传法》等等，内容为皇胎儿女迷恋人间①、不思回返，这些内容来自民间普遍流传的《无生老母救世血书宝卷》②。在淮阳县，无生老母被称为“老母娘”、“无生母”，由于歌词中大量排比来表现无生母思念儿女的悲恸心情③。

晚清时期，诸多民间秘密宗教受到清政府制裁，遂逐渐转入地下。豫东地区历史上曾是白莲教、罗教、八卦教等民间秘密宗教盛行的地方。从这类内容可见，明清民间秘密宗教在民间的遗存。

四、 演唱形式

传功的演唱形式有两种，为独唱和对唱。单人传功称之为“说功”或“讲功”，双人及双人以上共同参与称之为“对功”或“盘功”。“对功”或“盘功”有比试的目的，根据各方的歌唱氛围，笔者将其分为“友好型对功”和“非友好型对功”两种。

（一）友好型对功

通常情况下，对功是友好的。对功者各方如果认为对方宣传的内容合情合理，并认同其观点，就容易继续唱下去。另外，传功者们都清楚“山外有山、人外有人”的道理，来太昊陵广场传功的人大都经年累月地来回奔走于各个庙院，见识广，高手多，有经验的宣传功们无论自己嗓音多么嘹亮、旋律唱的多么动听，都不愿表现出唯我独尊的霸气来。在对功中，通常是互相谦让，请对方先唱、多唱，并且尊称对方，夸赞对方。

---

① 见孙作英《无生母大哭灵山》：“……你只顾在世上贪恋那美景，你忘了天堂里无暑无寒；你只顾在世上贪恋那瓦舍，你忘了天堂里金瓦玉砖；你只顾在世上贪恋那美味，你忘了天堂里大会群仙；你只顾在世上贪恋那乌纱，你忘了天堂里玉带那金冠；你只顾在世上贪恋那儿子，你忘了天堂里童女童男。”

② 《无生老母救世血书宝卷》的是长篇诗赞体，共分为二十篇，每篇有四句七言诗句开始，正文为十一字句。其内容和明清民间秘密宗教所宣扬的内容类似，为六万年前地盘上经历一场洪水，没了人烟，无生老母在天盘上忍痛将皇胎儿女伏羲和女娲送下天盘，伏羲女娲在昆仑山滚磨成亲，女娲用抟土造人的方式造下众多儿女，于是地上有了九十六亿皇胎儿女。不料这些皇胎儿女们陷入尘世的诱惑，作恶无数不知悔改，天盘上众神决定给地盘上降下毁灭性的灾难，无生老母得知众儿女要遭受苦难就非常伤心，先后派燃灯佛和释迦佛渡回四亿儿女，仍有九十二亿儿女迷在人间，他们不肯回到无生老母的身边。无生老母就亲自下凡来渡儿女，她广造法船，并写了血书交给儿女，希望儿女见到血书后速速悔改，同她一起及早登上法船，回到天盘。
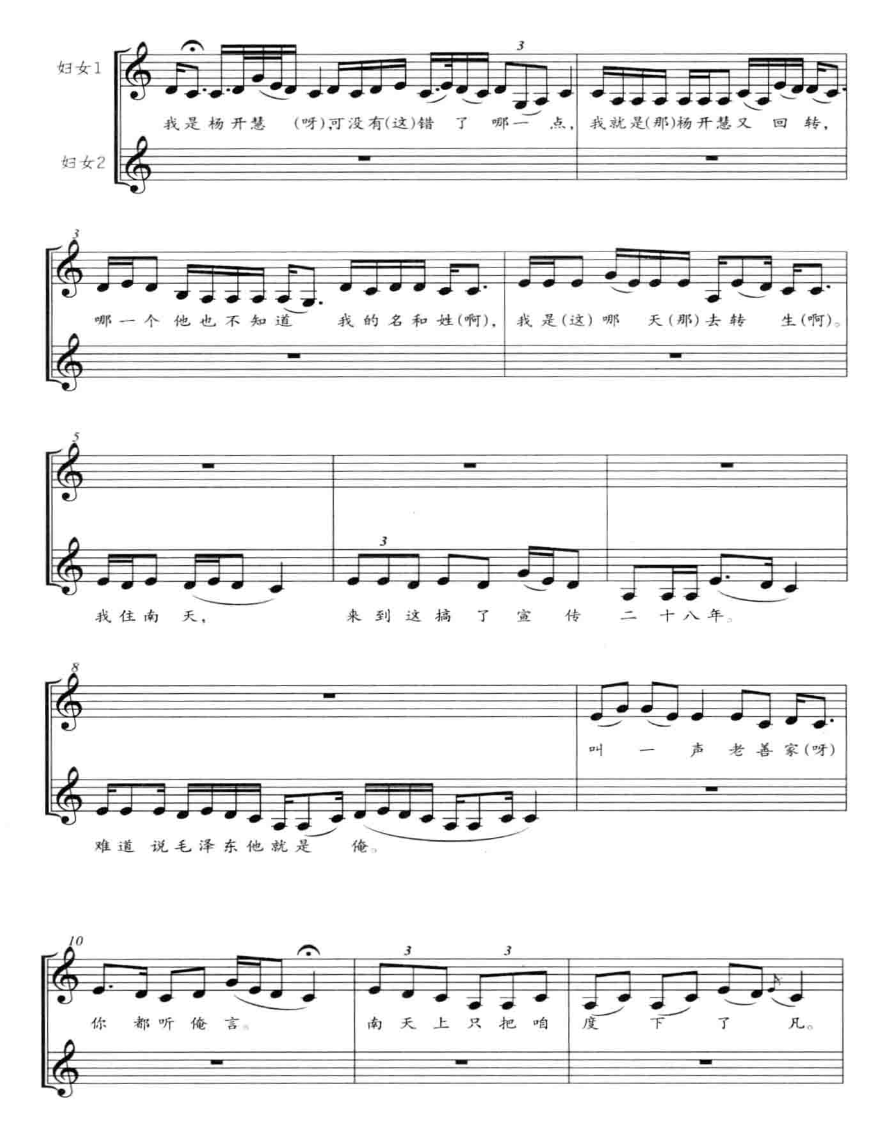
③ 见华成龙《娘想儿》：“……娘想儿我无一日不哭，娘想儿我无一日泪水能干，娘想儿只哭得法轮不转，娘想儿我哭得甘蔗不甜，娘想儿直哭得魂魄气散，娘想儿直哭得乾坤倒转……”受访者：周口地区商水县华成龙（道号）；采录时间：2010年3月20日（农历二月初五）下午；采录地点：淮阳县太昊陵广场。

（二）非友好型对功
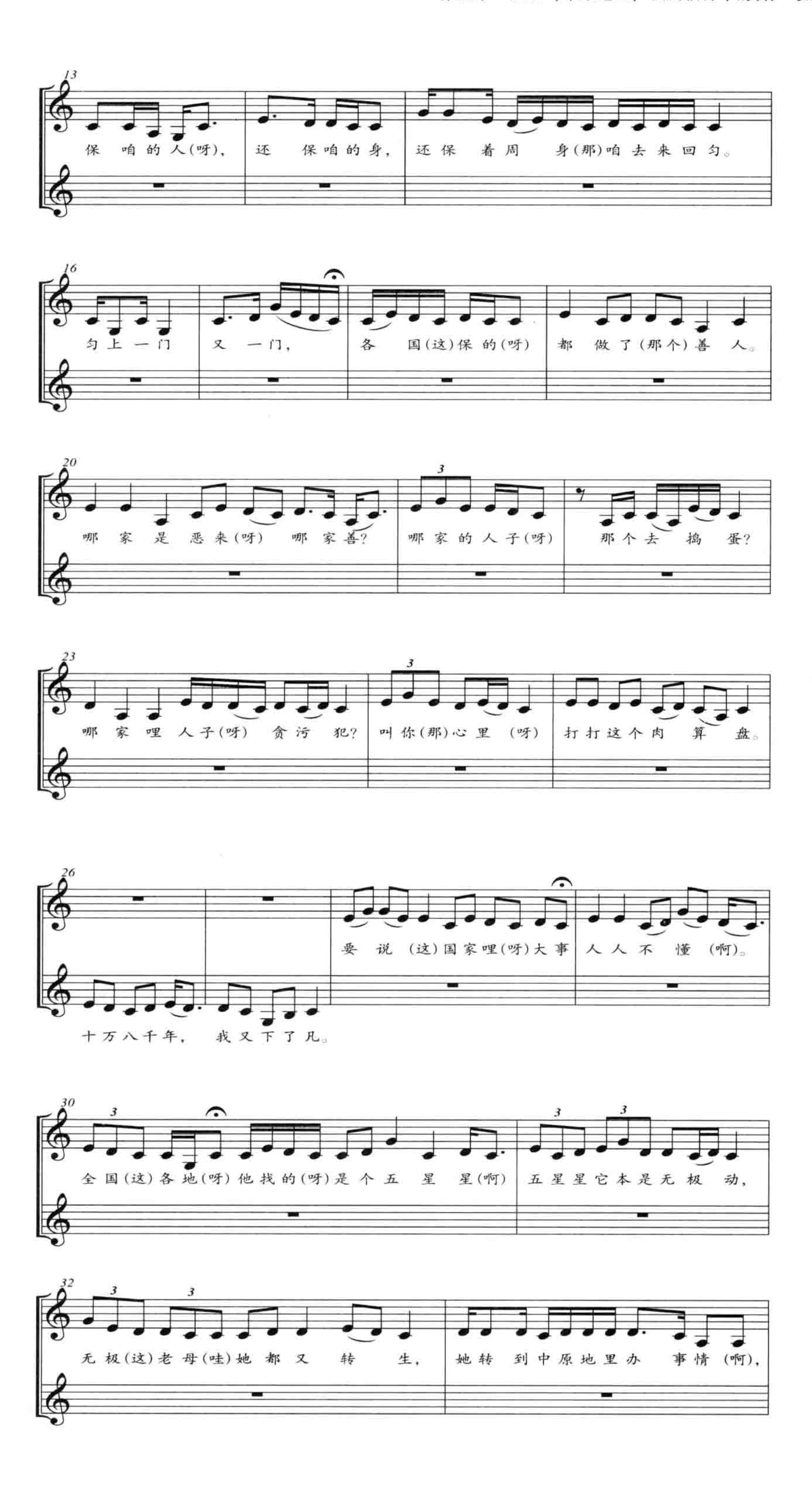
传功者认为他人宣传的内容不对、或者两人曾有过节、或者两人争谁是正体（即真神附体），都会引发非友好型的对功，其结果往往是引起争执。
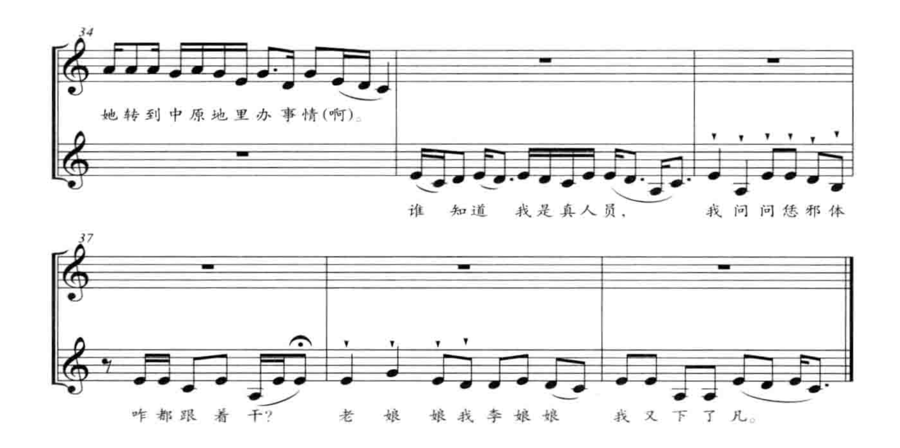
下面是两个妇女的对功[①]，妇女 1 称自己是杨开慧转生，即带着杨开慧的功，妇女 2 就称自己带的是毛泽东的功，意在表明自己的功比妇女 1 的更厉害。妇女 1 传功时妇女 2 在旁边干扰，两人传功的声音重叠在一起，如同重唱。

谱例 9-3-1



① 采录时间：2010 年 3 月 17 日（农历二月初二）下午；采录地点：淮阳县太昊陵广场。


13
保 咱 的 人(呀)， 还 保 咱 的 身， 还 保 着 周 身(那)咱 去 来 回 匀。
16
匀 上 一 门 又 一 门， 各 国(这)保 的(呀) 都 做 了(那个)善 人。
20
哪 家 是 恶 来(呀) 哪 家 善？ 哪 家 的 人 子(呀) 那 个 去 捣 蛋？
3
23
哪 家 哩 人 子(呀) 贪 污 犯？ 叫 你(那)心 里 (呀) 打 打 这 个 肉 算 盘。
3
26
要 说 (这)国 家 哩(呀)大 事 人 人 不 懂 (啊)。
十 万 八 千 年， 我 又 下 了 凡。
30
全 国(这)各 地(呀)他 找 的(呀)是 个 五 星 星(啊) 五 星 星 它 本 是 无 极 动，
32
无 极(这)老 母(哇)她 都 又 转 生， 她 转 到 中 原 地 里 办 事 情 (啊)，



五、 音乐分析

传功是即兴歌唱形式，即兴体现在歌唱内容的“现编现演”，以及对某一旋律结构的适应性调整。旋律通常来自宣传功们所熟悉的戏曲、曲艺或者歌曲。传功的是介于说与唱之间的“讲唱”，旋律完全符合语音调值的走向，和语言完全贴近，很少出现倒字，旋律是上下句的多次变化性重复。宣传内容以加衬词衬腔的七字句为主，可换韵。

经过对多位宣传功的歌唱旋律进行音乐形态分析，得出传功的旋律音调特征，如下：①调式调性，常见五声宫调式或五声徵调式，也有加变宫音或加清角音的六声宫调式、徵调式，或七声宫调式；②音阶，常见低音 sol、低音 la、do、re、mi、sol，并向左右方扩展；③基本音调 sol、mi、re、do，或 do、la、sol、mi、re、do，或低音 si、低音 la、低音 sol、低音 la、do，等等。

每个传功者对自己所唱内容具有较为个性化的处理方式，所以在音乐结构特征方面有自身的某些特征，具体体现在节奏节拍、调式交替、音阶、音域、句数、句幅六个方面，如下：

（一）节奏节拍

传功是清唱，个人对旋律走向的发挥性较强，节奏和节拍为非均分律动，具体的特点为：①节拍的转换比较自由；②节拍可以随时松减或紧缩，所以造成拍速的突然间变化；③每句的节奏常为前松后紧，产生动静结合的特点。

1. 节拍的转换比较自由。下谱的旋律是四分音符各节拍的自由转换，分别为以四分音符为基础的四拍、五拍和六拍。造成节拍转换是由歌词的长度决定的。

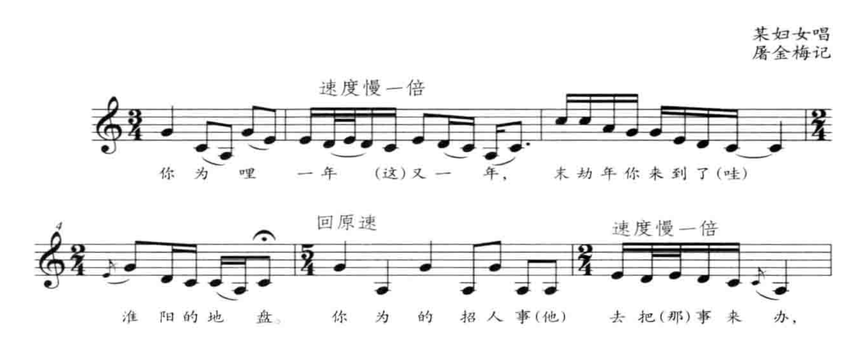
谱例 9-3-2
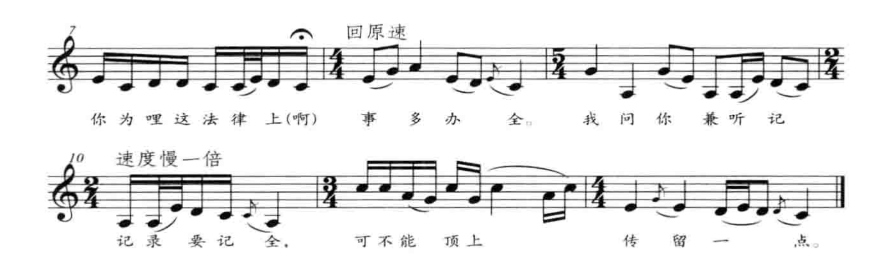
王青梅唱
屠金梅记

有老母我写盟书　两泪纷纷，
哭一声我众儿女　细听原因。有老母捎盟书
来点化儿女不醒，扎金花我绣金绒　才下到凡尘。
有老母下凡来　逐一来渡，只恐怕(呀个)遭反乱
过光阴。失落了中土　没地找寻，
有老母我下凡来　寻觅点点。你不胜(啊)到经堂
念真经烧常香　贪恋娘亲。

2. 节拍随时可以松减或紧缩，所以造成拍速的突然间变化。下谱旋律中有两种拍速，原速和放慢一倍的速度，两种拍速来回转换。
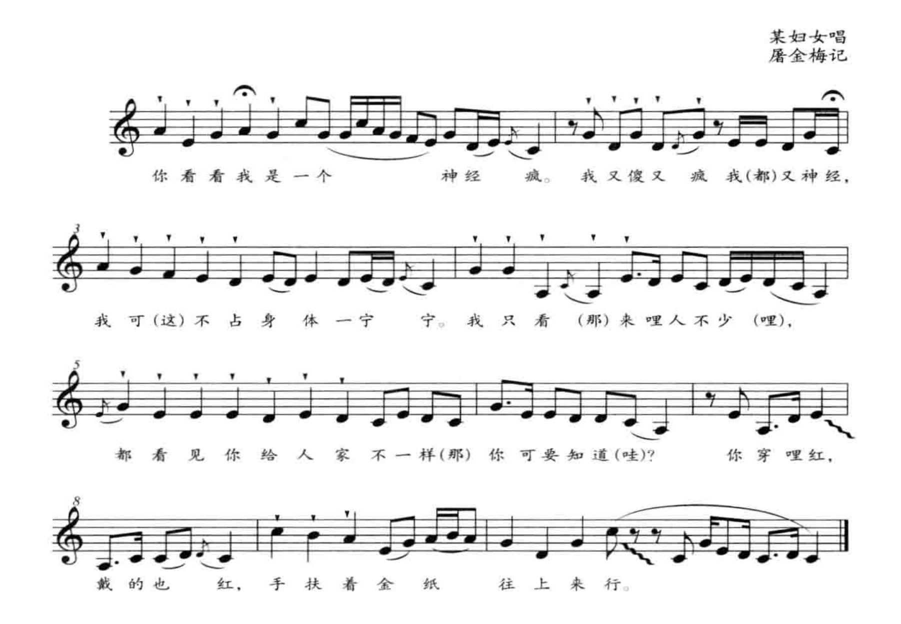
谱例 9-3-3





3. 每句的节奏常为前紧后松。下谱共有七句歌词，其中有六句歌词的旋律为前松后紧的形式，表现为每句上半部分为一字一音、似说似唱；下半部分是旋律性较强，为一字多音的连贯进行。其松紧的方式产生了动静结合的旋律特点。
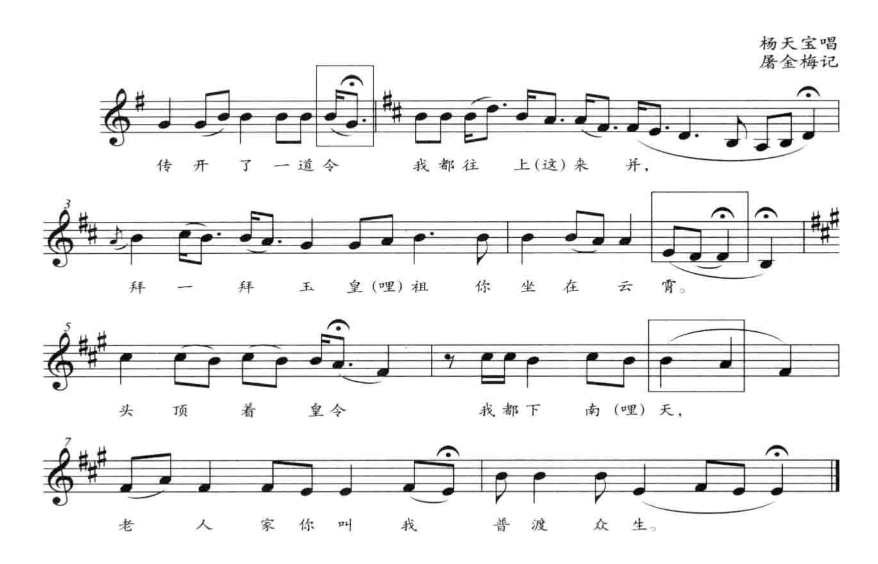
谱例 9-3-4



（二）调式交替

宣传功在歌唱中常会出现不自觉的调式交替现象，调式交替是改变调号，但各调主音具有同等重要的作用。以下谱为例：
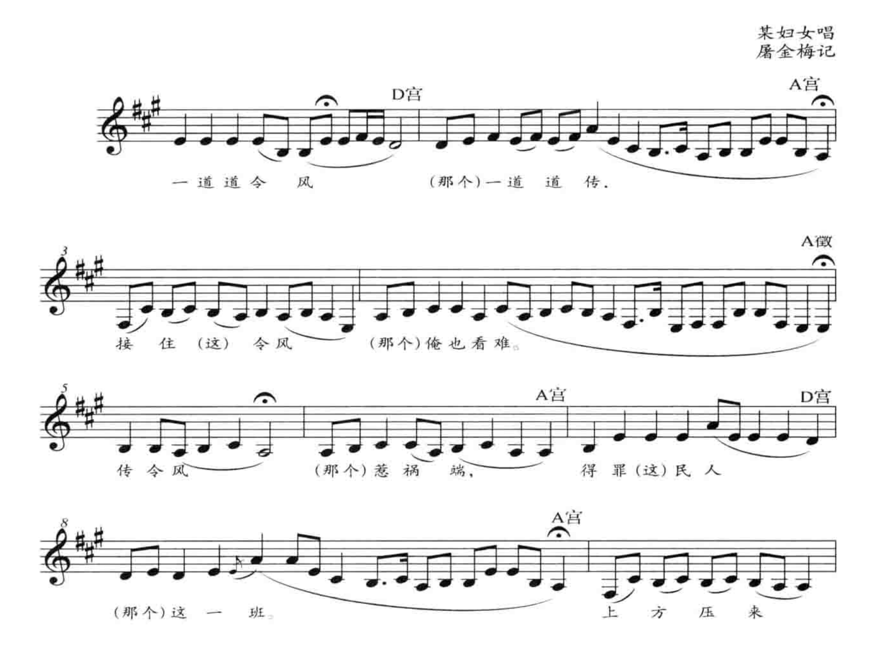
谱例 9-3-5

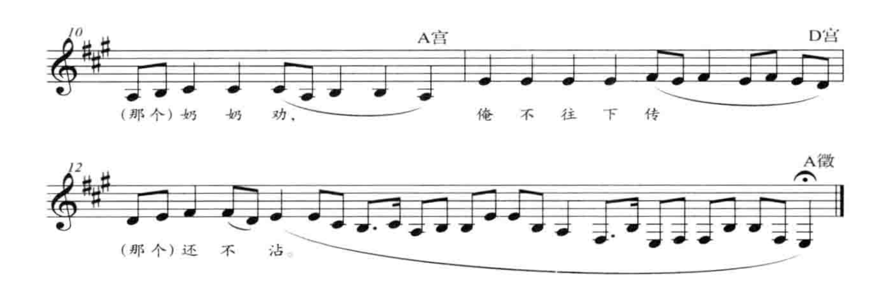


这是宣传功杨天宝传功的一部分，笔者记录的四小节中，旋律从 G 宫转向 D 宫，并转向 A 宫和 E 宫，作为主音的宫音没有发生转变，如第一小节的结音是 G 调的 mi、do（见方框内），第四小节的结音是 D 调的 re、do（见方框内），第六小节是 A 调的 re、do（见方框内），均为宫调式；第七小节、第八小节调式主音发生变化，变成徵调式。

还有在不改变调号的情况下发生的调性转移游移，以下谱为例：

谱例 9-3-6
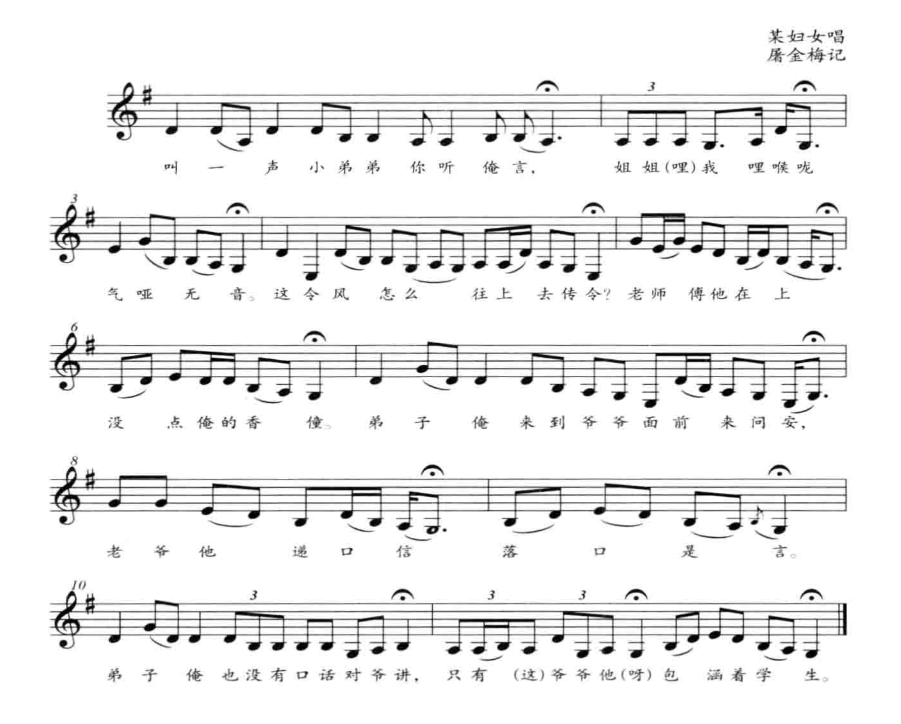




上谱共有六句歌词，是宫调式和徵调式交替出现，分别为D宫、A宫、A徵、A宫、D宫、A宫、A宫、D宫和A徵，其中第二小节末尾出现了调式交替，即可以记成D调，为D徵调式，这样除了第三句，其余五句均为徵调式。这样分析的理由是第一句和第四句的上半句均出现了D调的宫音，但是因为记A调没有出现变化音，所以就没有将其记为D调。
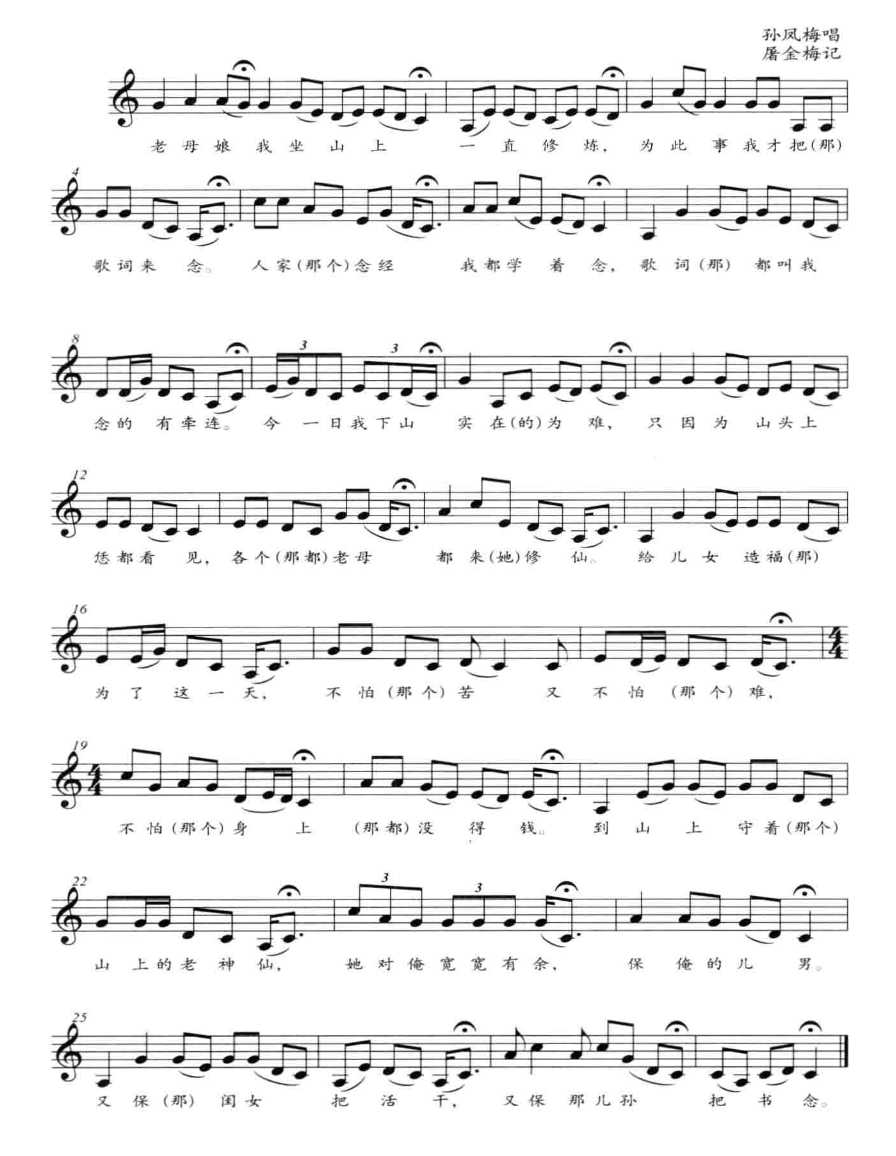
（三）音阶

传功常见音阶是低音sol、低音la、do、re、mi、sol，也常使用向高音区扩展的低音la、do、re、mi、(fa)、sol、la、(si)、高音do形式，见下两例：

谱例9-3-7



谱例 9-3-8



上两例所用的音阶均为低音 la、do、re、mi、sol、la、高音 do，仅音域不一致。传功者大多是淮阳县，还有从周边各地来到，音阶不一致可能是由于传功者来源地引起。第二首《老母娘我坐山上一直修炼》是沈丘县卞路口乡孙凤梅①所唱，沈丘县紧挨着淮阳县，卞路口乡在淮阳县的东南端，可见特定音阶只是在特定地域使用。
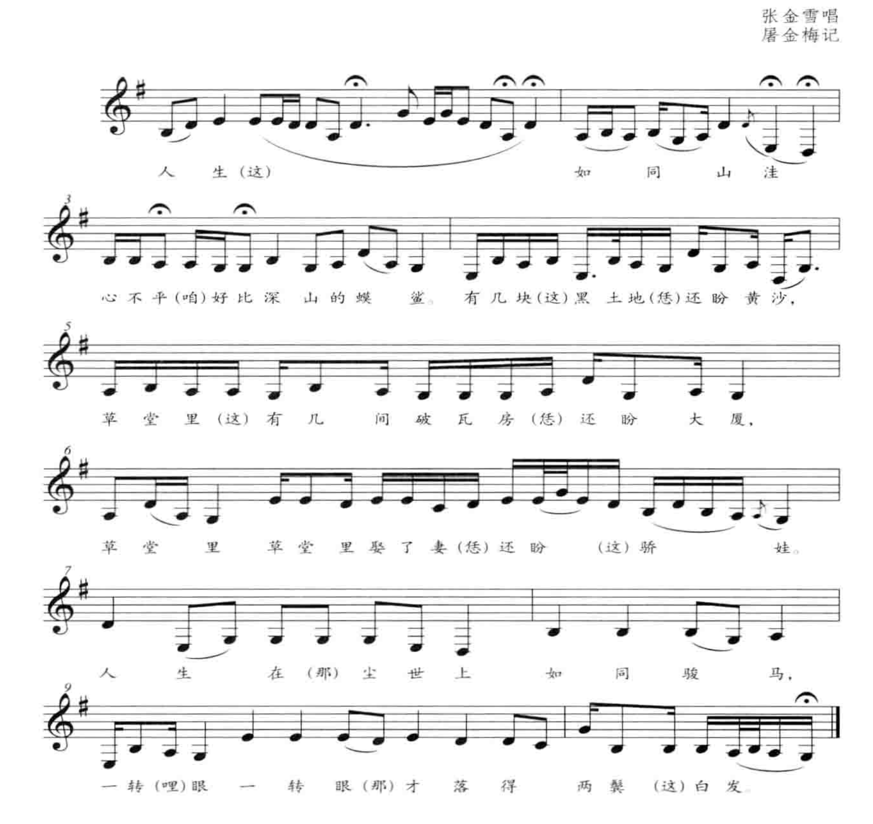
---

① 受访人：周口地区沈丘县卞路口乡孙凤梅（女）；采录时间：2009 年 8 月 15 日（农历六月二十五）下午；采录地点：周口地区西华县女娲城。——笔者注。

（四）音域

传功是真声歌唱，传功中个人充分发挥歌唱技巧和水平，男性和女性的音域通常达到十度或十二度。
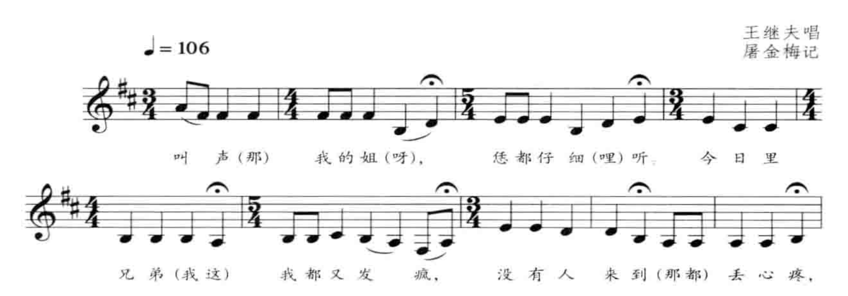
谱例 9 - 3 - 9
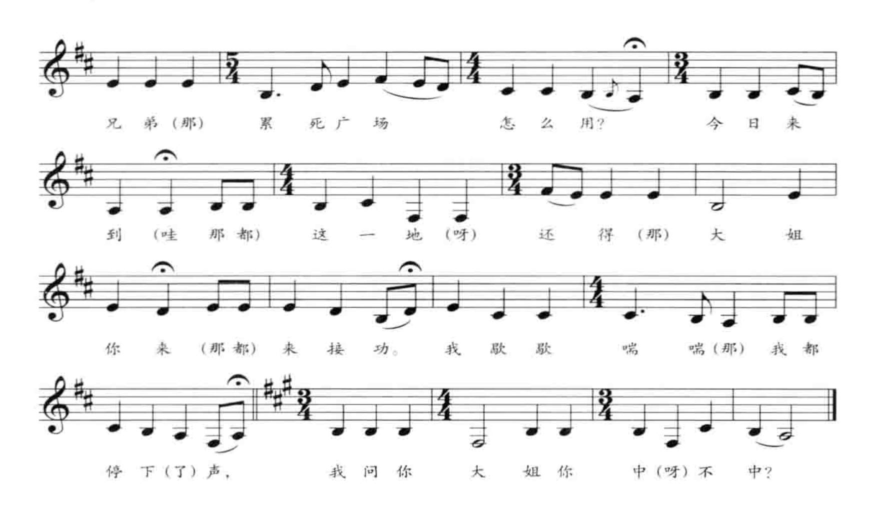


上谱为男性所唱，音域为 D—g^1，达十二度，调式音阶为：低音 sol、低音 la、do、re、mi、fa、sol、la、dol，与常见的音阶 sol、la、do、re、mi 相比，是向高音区方向扩展。

音阶也有向低音区方向扩展，见下谱：

谱例 9 - 3 - 10
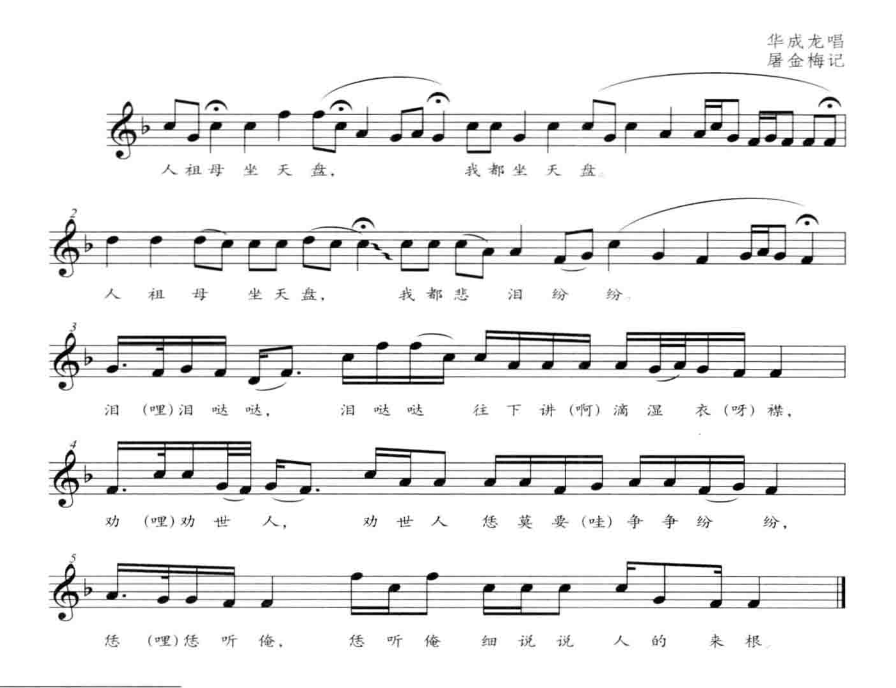




上谱为男性所唱，音阶向低音方向加入了 mi 音，为 mi、sol、la、do、re、mi，音域为 F—a^1，达十度。

（五）句幅

传功的唱词是散文和韵文相结合的形式，传功的句幅有松有紧，宽松的地方重抒情，紧凑的地方重叙事，见《人祖母坐天盘》① 和《咱善家们都知道》。
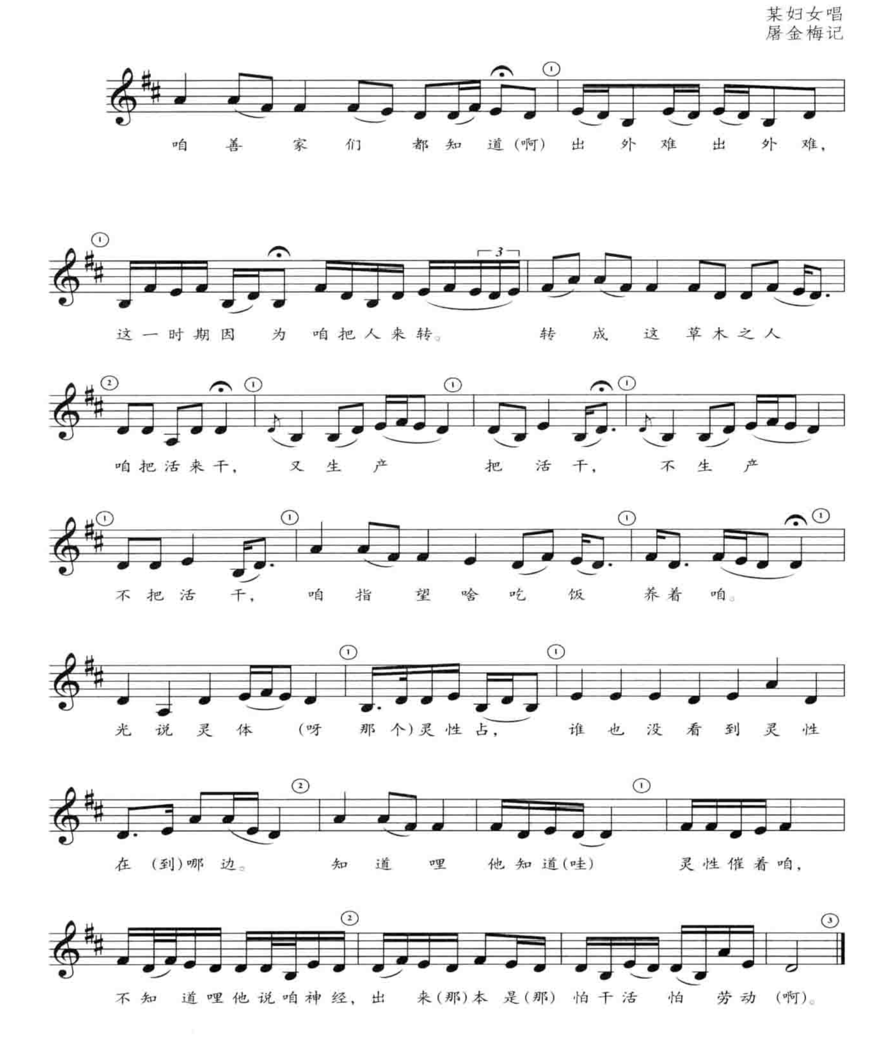
谱例 9-3-11



① 受访者：周口地区商水县华成龙（道号）；采录时间：2010 年 3 月 20 日（农历二月初五）下午；采录地点：淮阳县太昊陵广场。——笔者注。

《人祖母坐天盘》（节选而成）为长短不齐的五句，前三小节是三句，后两小节可以看做两句。前面三句较为松散，后面两句较为紧凑。

谱例 9-3-12



《咱善家们都知道》（节选而成）共有十一句歌词，旋律共有十六句，旋律有长有短，旋律与歌词的对应分别为一小节一句、两小节一句和三小节一句不等。和《人祖母坐天盘》相比，《咱善家们都知道》是紧凑的短句，重叙事。

（六）句数

传功的篇幅可长可短，通常比较长大，笔者所见几人参与的对功长达两个多小时，句数达到数千。

综上，传功的音乐结构特点可归纳为：（1）节拍自由，节奏的松散和紧凑产生了动静结合的特点；（2）常出现调式交替现象；（3）传功是真声演唱，音域通常达到十度和十二度；（4）句数虽多，旋律却大都是在一个上下句或者一个结构的基础上做各种变形；（5）句幅变化比较大，通常是长短句结合的形式。

六、 结语

综上，附体与即兴歌唱之间有紧密的联系，附体是宣传功具有了即兴歌唱能力，即兴歌唱能力是附体的重要标志，其即兴歌唱能力的展示使得听者认可了宣传功的附体身份。可以说，歌唱能力是香童的成年礼，通过歌唱即传功，完成了从一个普通人到香童的蜕变。香童要在庙会上歌唱，以他（她）们歌唱能力来夯实在群众中威信，从而证实自己通神的功力。

本节附图：

传功的照片（图9-3-1至9-3-8）



图9-3-1　2009年2月28日

（农历二月初四）太昊陵广场



图9-3-2　2009年3月1日

（农历二月初五）太昊陵广场　王继夫拍摄



图9-3-3　2009年8月10日

（农历六月二十）叶胜芝家



图9-3-4　2009年8月18日

（农历六月二十五）女娲城

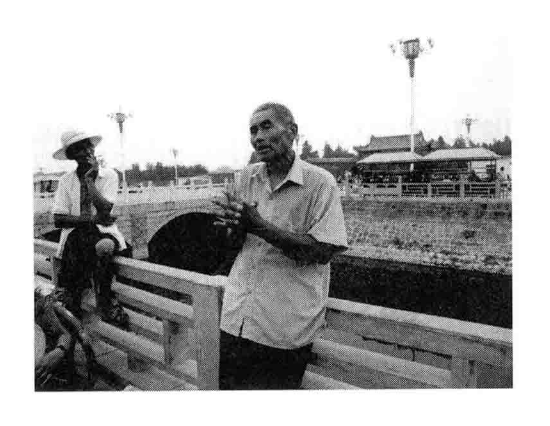


图 9-3-5　2009 年 8 月 16 日
（农历六月二十六）



图 9-3-6　2009 年 8 月 16 日
（农历六月二十六）



图 9-3-7　2009 年 8 月 22 日
（农历七月初三）太昊陵广场



图 9-3-8　2009 年 8 月 22 日
（农历七月初三）太昊陵广场

（屠金梅）

附录三　广西、云南中越边境壮族“巫乐”普查

“广西、云南中越边境壮族‘巫乐’普查”为“迷幻状态与内观境界中的仪式音声”专题研究中的子课题之一。在查阅现有相关文字资料的基础上，本次普查工作主要以田野作业的方式展开。从2010年8月至2012年2月间，课题小组成员以县份为考察单位，分五次在广西壮族自治区龙州县、靖西县、那坡县、大新县及云南省文山州等地开展田野调查工作。田野工作采用访谈和现场参与的方法，以“人”作为重点考察对象和普查工作的着眼点，走访了仪式人员、当地学者、当地群众，对当地民间宗教仪式人员及其从事的仪式活动做了考察和客观记录，进而力图在整体上把握中越边境一带壮族民间宗教仪式活动及其仪式用乐的概况。

一、执仪人员称谓

考察地民间执仪者的称谓种类繁多，各个县因为使用的地方语言不同或是本地土话与汉语（普通话或西南官话）掺杂使用，执仪者的称谓在表述上有众多差异，也有重叠现象。不同类型执仪者之间有着一定的联系，执仪者中也有一人身负几种身份的情况。以下仅就考察中各县执仪者的称谓做一个整理，如表附3-1所示：

表附3-1

考察县份	执仪者称谓		主要执仪内容	性别比例	分布情况
	本地话←	→汉语表达			
龙州县	苯	师傅	求务求福	男多女少	金龙镇的布傣族群
	道	道公	白事送魂	仅男性	
	麽	麽公	解灾解难	男多女少	全县各地散状分布
	仙	仙婆	问卜、看病	女多男少	
靖西县	麽	巫婆	解灾解难	有男有女，男作女式打扮	全县各地散状分布
	道	道公	白事、安神	仅男性	全县各地散状分布
	佛	经僧、经姑	超度	有男有女	县城城郊、三合乡较多
那坡县	蔓	巫婆	解灾解难	女性	全县各地散状分布
	法	麽公	解灾解难	男性	全县各地散状分布
	道	道公	白事	男性	全县各地散状分布
	佛	经僧	求平安	男性	坡荷乡较多

（续表）

考察县份	执仪者称谓		主要执仪内容	性别比例	分布情况
	本地话←	→汉语表达			
大新县	苯	巫婆、师傅	解灾解难	女性	全县各地散状分布
	道	师傅、阿爷、道公	入宅、白事	男性	
	佛	师傅	超度	有男有女	
文山州	麽	巫婆、师娘	解灾解难	有男有女，男作女式打扮	集中在广南县、富宁县
		麽公	解灾解难	男性	集中在广南县、富宁县
	道	道公、先生	解灾解难、白事	男性	全县各地散状分布

（注：表中本地话为音译，有些本地称谓是带着地方口音的普通话发音。）

二、 执仪者成长经历

（一）入行前的生活经历

在走访的二十余位壮族民间宗教执仪者中，每个人的家庭情况和社会经历各不相同。除了“佛”和一部分“道”是自主选择自己的宗教身份，入行之初便有主动“学习”的意向之外，“苯”、“麽”、“仙”、“蔓”、“法”等执仪人和大部分“道”从“常人”到仪式人员身份的转换，其中“超现实”的外力作用更甚于自主选择。作为具有特殊身份的一群人，在成为宗教仪式人员之前或入行之初，他们有着和常人不同的生活经历，这些经历在这一个群体中，又有着某些相似点，即与“病”、“梦”、“命”几个关键词有着密切的关联。

1. “病”：大多数“巫婆”、“麽公”在成巫前夕的一段时间里都有突然发病的症状，或是自小就体弱多病，而一些“道公”则是因为身边的亲人生病后不得不出道。

（1）自小体弱多病：“小时候就不吃狗肉、兔肉和牛肉，身体不太好，妈妈都说估计养不大”（龙州仙婆赵小莲）。“生下来身体不好，长到8岁才能走路，之前一直都在地上爬着”（龙州仙农尚英）。“小时候身体不太好，10岁起就开始生病，不爱吃饭、不爱吃肉，直到25岁才能稍微吃一些肉”（那坡麽婆林卫珍）。

（2）自己突然生病或不舒服：“30岁时生了一场病，到广州大医院，医生让回家好吃好喝准备后事。到了正月初一早上去水井边挑水，感觉昏昏沉沉的，回到家里，家人帮烧香后，自己就能坐起来开始唱了”（龙州仙婆赵小莲）。“40岁的时候有一天突然生病倒地，吃不下饭，走不得路”（龙州仙婆林凤群）。“17岁时突然半夜三更疯疯癫癫的去找师

傅”（靖西麽婆金莲）。“13岁时自己跳上供祖宗的神台上，别人拉也拉不下来。这段时间，有时眼睛蒙蒙的看不清东西，人也懵懵懂懂的，到处乱走”（靖西麽文海）。“1952年左右，身体开始不好，全身没有力气，只能吃饭，但干活干不了”（那坡法黎家荣）。“大概是在42岁的时候，吃不成饭，做不了活”（文山师娘王彩英）。“30岁的时候开始生病，全身水肿，吃不下饭”（文山先生蒙明金）。“1968年后会突然倒地，脸色发白，不省人事”（大新苿农美玉）。

（3）家人突然生病或有异样：“50岁的时候，老婆突然生病了”（龙州麽公农美营）。“那时候老婆也生病了，在后脑勺上长了一颗红肉痣，肉痣上长出一股硬硬的头发”（文山先生蒙明金）。“在1969年的时候，儿子7岁，突然得了脑膜炎去世了”（大新道公零云光）。

2. “梦”：“巫”、“仙”和“麽”的宗教执仪人员大多在入行前夕，均做过与“神界”、“天界”等有关的梦，或是梦到神仙、神物，或是梦到已过世的曾为宗教执仪人员的长辈，这些梦境直接引领他们加入宗教执仪者的行列。

“头天晚上梦到一个山洞，有七个和尚守门，和尚说上面还有一个小小的山洞，你飞上去就能看见观音了，这样你的病就会好了，就会成神仙了”（龙州仙婆赵小莲）。“到晚上就梦见八个长头发的漂亮姑娘从绳索上一路爬下来，腰里扎着红色的腰带，跳着舞把自己围在中间，教做动作，教唱歌，到了第三个晚上，又梦到一个光头的老头和三匹马，后来，又梦到五只不同颜色的小猫，总围在自己脚下，就像马一样带着我走路，原来这五只像小猫一样的动物是老虎”（龙州仙农尚英）。“13岁时梦到一个白胡子老公公站在一条大河对岸，老公公就这么冲过河来到面前，拉着我的手在手上画了一个符法”（那坡麽婆林卫珍）。“晚上梦到做师娘的外婆，她说我们夫妻俩中会有一人要‘带师’”（文山先生蒙明金）。“阿爷是做先生的，我大概是在42岁的时候，吃不成饭，做不了活，晚上梦见阿爷来教唱”（文山师娘王彩英）。

3. “命”：大部分壮族民间宗教仪式人员入行都有一种宿命感，命中注定要从事这一行业。如“老婆生病了，家人去问仙婆，仙婆说你必须要接麽公这个活，要去找师傅才行”（龙州麽公农美营）。“30岁的时候，有一天女儿突然不见了，夜里自己的祖师托梦说女儿在一条河那里，被河水淹没了，但现在还不会死，这些都是因为你不愿意做仙引起的。后来出去找果然在河边找到女儿，这时候才跪下承认错误，决定开始做仙”（龙州仙农尚英）。“40多岁时总是有这样那样不好的事，不能看见死人和生孩子，要不就会身体不舒服，吃不下饭，去问仙，仙说要做麽，不做不行，问了好几个仙都是这么说，后来就同意做麽了，生活就平安了”（龙州苿、麽公农德三）。“老婆去帮忙问仙，去了好几处，仙都说没有什么病，只是还没有得印，没有做苿，所以就会这样了。请了苿师傅帮看八字后，认为是符合做苿的”（龙州苿马贵益）。“有一天突然生病倒地，吃不下饭，走不得路，家人请了四个道公、两个

仙婆来做事，道公说你命中要做仙，必须要吃这碗饭才行”（龙州仙婆林凤群）。“当时坚持不做，身体就一直不好，在1969年的时候，7岁的儿子突然得脑膜炎去世了，舅公又来当面质问：服不服？做不做？我这才说服了，愿意做”（大新师傅零云光）。

（二）出师经历

1. 拜师：入行之初，大部分执仪者都有拜师的经历，其中有三种不同情况。

（1）有意识地、有针对性地上门拜师。如“自己支系的麽公师傅没有什么人了，亲戚就介绍了陆方权给我做师傅，拜了师傅、受戒后，师傅赐名‘农珍香’”（龙州麽公农美营）。“有一个外屯嫁过来的女人说，她们屯里有两个师傅很厉害，我就到师傅家拜师去了”（那坡法、道公黎家荣）。

（2）懵懂的状态下出门拜师。如“17岁的时候，突然半夜三更疯疯癫癫地去找师傅，天等的师傅有两对四位，有道、有麽”（靖西麽婆金莲）。“16岁时，自己点着一把香就翻山去找师傅，走了好远路，找到一个40多岁姓农的道公师傅，师傅给起了一个法名叫‘文海’”（靖西麽文海）。

（3）在梦境中有师傅指引，出师后再拜成熟、有经验的师傅为师。如“天上的仙在梦里给了很多天仙书带下来，赐我法名‘天令’，字迹像红印一样印在手心上，七天都没洗掉。以后就会做事了，给人看生肖、看命”（龙州仙婆赵小莲）。“在梦里梦到有一位不认识的老师傅，要我去东方一片找师傅，后来就拜了李金政为师”（龙州苯、道公马贵益）。“13岁成麽以来，没有拜过师傅学本事，到19岁时才去找‘妈娘’，自己和别的麽不一样，她们有妈教，我自己没有”（那坡麽婆林卫珍）。

2. 盖冠：是执仪者出师、成长、成熟的一个认证仪式，也叫戴帽、升级、做酒。“苯在受戒时也做酒，五年做一次，有徒弟多的升级就多，三个徒弟就可以升一级，一辈子可以升级很多次，最高级别是都督大元帅”（龙州苯李金政）。“麽一生要升三级，2007年的时候第一次戴帽升级，封了七天身才出门，下一次升级要等到49岁以后”（靖西麽婆金莲）。“14岁时道公师傅帮第一次戴帽，闭关了七天七夜不能吃饭，每天只吃一个橘子，人也像做梦一样。第二次戴帽是29岁，戴帽是因为不得已，遇到了过不去的事情才要戴帽，麽戴帽次数有‘小盖、中盖、大盖’或者‘小批、中批、大批’，戴一次帽，功夫就多厉害一层”（那坡麽婆林卫珍）。“师傅一生要升级三次，初、中、高级，由老师傅来帮盖帽，帮穿衣，传印”（大新师傅零云光）。

（三）学习传承经历

1. 学习：执仪者入行后在不断的实践中积累经验，并通过一些学习方式提高“做事”本领，有些是在超现实世界中的学习，有些是现实世界中师傅的传授及个人对经书的研读和学习，但执仪者之间较少有相互的交流学习。

（1）梦境中师傅的教授。如“做的还是以做仙为主，特别是给人看病较多，做仙之前常常会有祖师托梦告诉自己应该走哪条路去做事”（龙州仙、麽公农尚英）。“晚上梦见阿爷来教唱，这样过了好几年，自己才真正出去做师娘”（文山师娘王彩英）。“麽的本事不用学，也没有书，是八字里带来的，做事的时候点了香请了祖师就开始唱得”（靖西麽文海）。

（2）现实中师傅的教授。如“师傅给我抄写经书，教我怎样做事，再跟师傅一起做事锻炼，自己学习经书一年左右，就能独立去给别人做事了”（龙州麽公农美营）。“徒弟是按着书上学习，刚开始都是由师傅带着一起做，一年左右基本能学会”（龙州苯李金政）。“自己的本事都是父亲传授的，有手抄书，做法事时都是按着书上的套路进行，书里有不明白的地方再去问父亲”（那坡法黄建华）。“师傅把书传给我，我再自己抄一份保存，每年过年时的那一个月都会到师傅家里学习本事”（那坡法、道公黎家荣）。“舅公给了很多经书，有择日的，也有画符的，男师傅有书，女师傅没有书”（大新师傅零云光）。

2. 传承：尽管大部分执仪者入行都带有一种宿命感，但在传承关系上仍存在天传、家传、师传三种形式。

（1）天传：通常是在一场突如其来的大病之后，在梦境中接受上天仙人的传授而入行，并有灵魂附体的经历，大部分仙和麽婆都是这种传承方式。如“自己不知道怎么跑到一个山洞里，在洞里坐了五天五夜后不知道怎么就出洞了，出来后手腕上就多了一个金色的手镯，上面印有符法符号，从这以后开始成麽。这段时间还总是有神仙降到自己的身上，有神仙上身的时候还能爬到芭蕉树上，清醒的时候就不可能爬得上了”（那坡麽婆林卫珍）。“自己从来没有拜过师傅，只是晚上的时候在梦里有人教怎么唱、怎么做”（龙州仙婆赵小莲）。

（2）家传：祖辈上有亲人做过执仪者的，命里又合适做这行，时机一到，就会接得衣钵，部分麽公和道公是这种传承方式。如“家里兄弟三人，自己排行老三。父亲黄大学已经 90 岁，也是做法、做道的，后来父亲年岁已高做不了法事，选来选去挑选我来接手，自己的本事都是父亲传授的”（那坡法黄建华）。“1968 年的时候，做道公的舅公在正月十五来家里吃饭，叫我出师接班做道公”（大新道公零云光）。

（3）师传：命中合适做这行，特地登门拜师学习的。大部分道公和麽公是这种传承方式，也有些得到天传的麽婆在入行之后，再拜师学习的，在自己成为成熟的执仪者之后，又有徒弟上门拜师，但也有些麽不愿意再收徒，认为这是一件很苦命的事。

三、“巫、道、佛”格局

从信仰体系考虑，广西、云南中越边境壮族民间执仪者主要有三大类型，即巫、道、佛。从执仪者之间的交往来看，佛和巫的关系较为疏离，而道和巫有着密切的联系。在“巫”体

系里，因为执仪者的执仪能力和方式的不同，再有进一步的分类分工。“巫”的一级分类以不同的出师经历为主要划分依据，即是否为得到天传的、出师之前自身有过鬼神附体体验的，可分为“天传”与“后天传”两大类。“天传”巫师内部又因为出师时附体状况不同以及执仪能力的不同再次被划分，如流行于靖西和那坡部分乡镇的巫（麽）有“上、中、下界”附身的说法。“后天传”巫师内部的再次划分主要以执仪方式及执仪能力的不同为依据，一些“苤”和“麽”能做法使他人被附身，在那坡县，“法”既是一种巫术形式，也是对这一特别执仪者的一种称呼。有些执仪者以巫入行，又入道学习，既能做巫也能做道，因此出现“巫”、“道”在称谓上有混同现象。由于“麽”更多的是拜“道”为师，一些“麽”与“道”都是“依书行事”，也有将“麽公”等同于“道公”的理解，而实际上，二者在执仪能力、执仪方式和执仪内容上都有很大的区别，“麽”本是“巫”的地方发音，因此“麽”仍属“巫系统”。“巫、道、佛”格局的大致分类具体如下表附 3 - 2 所示：

表附 3 - 2

系统	出师形式	执仪能力	执仪方式	主要执仪内容	各地称谓	性别比例
巫系统	天传天授	沟通人与神之间的对话；能使自己“被附体”并转换鬼神角色（类型Ⅰ）	行“天路”，无图无书，用铜铃“上路”	问卜、看病、解灾解难、办“小事”	龙州：仙婆、仙	女多男少，男做女式扮相
					靖西：麽婆、麽	
					文山：师娘	
					大新：苤	女性
					那坡：蔓、麽	女多男少
	后天传授	沟通人与神之间的对话，可以使他人“附体”（类型Ⅱ）	无书，念咒，画符	求福消灾	龙州：苤	男性
			无书，念咒，画符	问卜、要魂	那坡：法（道）	男性
		沟通人与神之间的对话，办“小事”（类型Ⅲ）	用“天琴”做法乐器，有书路，无神像	求福消灾	龙州：苤	男性
			有书路，无神像，法器简单	问卜、解灾解难	那坡：麽公 靖西：麽公 龙州：麽公 文山：麽公、先生	男性
道系统		沟通人与神之间的对话，办“大事”（类型Ⅳ）	有书路，有神像，有鼓、锣等法器	安神、安庙、白事	那坡：道公 靖西：道公 龙州：道公 大新：道公	男性
佛系统		沟通人与神之间的对话（类型Ⅴ）	有经书，有鼓、锣等法器	求福	那坡：经僧	男性
				超度、白事	靖西：经僧、经姑	男女均有
					大新：经僧	男性

类型Ⅰ与类型Ⅱ都出现“附体”现象，前者为被动的，后者为主动的。在实际的仪式活动中，尽管执仪者拥有这样的能力，却是不常使用。类型Ⅰ在具体的仪式中，“附体”出现的“迷幻”状态也有深浅程度的不同。

类型Ⅲ中，龙州的“苯”仅限于金龙镇的布傣族群，是特例，与大部分壮族的“麽公”置于平行位置，同属“巫”系统。类型Ⅲ与类型Ⅰ、Ⅱ的区别除了有无“附体”现象之外，还有以有无“书”作为区别，即在仪式活动中是否依靠既有的经书范本行事，前者有书，后者无书。

类型Ⅳ与类型Ⅲ尽管在有些仪式活动的内容上是相似的，但二者的主要区别是有无神像之分，前者有挂神像，后者无神像。民间亦有道公做“大事”，麽公做“小事”之说。从法器上看，各地使用略有不同，但整体上，类型Ⅳ使用的法器种类较多且丰富，类型Ⅲ较简单。

几种执仪者类型相互区别的主要依据，如以下表附 3 - 3 所示：

表附 3 - 3

<table>
<tr><td rowspan="2">主要呈现面
主要类型</td><td colspan="2">“表演”状态</td><td>执仪手段</td><td colspan="2">神谱体系</td><td>法器使用</td><td rowspan="2">所属体系</td></tr>
<tr><td colspan="2">“附体”</td><td>“书”</td><td>神像</td><td>谱系</td><td>繁简</td></tr>
<tr><td>类型Ⅰ</td><td rowspan="2">有</td><td>被动</td><td rowspan="2">无</td><td rowspan="3">无</td><td rowspan="3">家神为主（繁杂）</td><td rowspan="3">单一</td><td rowspan="3">巫</td></tr>
<tr><td>类型Ⅱ</td><td>主动</td></tr>
<tr><td>类型Ⅲ</td><td colspan="2">无</td><td>有</td></tr>
<tr><td>类型Ⅳ</td><td colspan="2">无</td><td>有</td><td>有</td><td>“三清”（明晰）</td><td>丰富</td><td>道</td></tr>
<tr><td>类型Ⅴ</td><td colspan="2">无</td><td>有</td><td>无</td><td>儒释道（混杂）</td><td>丰富</td><td>佛</td></tr>
</table>

四、 执仪者与仪式

（一）民间评价

由于地方性的差异，壮族民间执仪者称谓繁多，错综交叠，各类执仪者尽管有着相对明确的分工，但他们相互之间又有着密不可分的关系。在民间，不同类别的执仪者之间尽管很少交流走动，但在执仪者间仍有一些对各自能力及分工的相互评价。

“平时，和别的做仙的人也没有什么交流，大家各做各的，每个人都有自己的做法，只有过得火炼的才算是好师傅。有些人是初一、十五去找师傅学唱、跟唱的，他们画不了‘符’也过不了火炼。最大的师傅是道，第二是麽，第三是仙，最小的是‘弹琴’的”（龙州仙婆赵小莲）。

“苿和麽都是信奉玉皇的，苿是正印，麽是副印，一左一右就像是‘巫’字里的两个‘人’，道是信奉三宝的，苿是布傣的正规宗教，是穿长衣、弹天琴的，麽是布农的宗教，穿短衣，没有天琴。玉皇是负责救生、消灾、保平安的，而三宝是专门负责死人的”（龙州苿、麽公农德三）。

“做麽是命中带来的，成麽时有三种情况，一是上界附身，比如有些人成麽时跑到山上，从高处跳下来，一点都没有受伤，他们是仙附身，额头有红印，像观音，只吃素的，做事时不盘腿，而是坐凳；二是中界附身，成麽时被家人发现睡在芭蕉叶上，也没有摔下来，像金莲；三是下界附身，是在水底里爆发的”（靖西麽婆金莲）。

“做‘道’除了在有人过世的那几天，还包括看日子结婚或者结婚没有孩子需要改命等，而‘法’一般是遇到比较严重的问题才做，比如生重病、家里有异常的事情。做‘法’的时候是坐在桌子上，全身都在跳动，请得祖师来帮忙，问得出发生事情的原因，然后再用做‘道’的方法解决问题。这一带地方没有麽婆，要请都是请‘法’来做事，‘法’和‘麽婆’一样是天上带来的”（那坡法、道公黎家荣）。

“做事的时候别的麽请的是祖师，我请的是神仙，有仙公、‘空呈’、‘换后’和七仙女”（那坡麽婆林卫珍）。

“麽公都是家传、祖传，功力比道公更高一步。麽公与道公是父子关系，麽公与巫婆是父女关系”（那坡文物馆黄峰）。

“麽公是用书的，以书为证。麽公是管师娘的，师娘要出师是要请麽公帮忙安神台，不管麽公还是师娘，都是命里带的，天传的”（文山麽公、先生蒙明金）。

“巫师、巫童这些只有‘道’和他们有关系，‘佛’没有（关系）”（那坡经僧黄达金）。

（二）仪式要素

桂西民间“巫”、“道”盛行，从不同类型执仪者的个人经历来看，他们都以各自的宿命从事着相关的活动（如表附3-2所示）。各种仪式活动内容丰富，形式多样，每一个仪式个案都不尽相同。从整体上考察，在各种仪式活动中可提取“时间”、“地点”、“参与者”三个要素来考察不同仪式活动发生的状态。

1. 时间：从整体的时间安排上来说，巫术活动较为随机，在民间，一年四季随时都会有巫师“做事”，而具体每一场的活动安排，则由执仪者根据主家人的生辰八字或实际状况以及执仪者自己的活动时间安排来决定“做事”的具体时间，尤其是类型Ⅰ和类型Ⅲ中的各种“仙”和“麽”的活动。“道”所从事的仪式活动，在整体时间的安排上来说相对的固定，主要是定期的“安神”、“安庙”等。类型Ⅲ中龙州的“苿”，在活动时间安排上也类似，即主要集中在春节的祭祀及各种祝寿活动中。此外，“道”和部分“佛”负责为亡灵超度的“白事”活动，仪式时间虽为不固定，但活动时间具有明确的指向性，即亡灵

归天后。

2. 地点：巫术活动的发生地点大多在“家”的范围内，以小型活动为主，多是巫师为家庭解灾解难，求福保平安等。但也有以村寨为单位举行的祭祀娱神活动，如那坡和靖西的“请月姑”活动，龙州金龙镇的“求务”活动等，活动的地点则在室外的田间地头，活动场域范围较广。“安神”活动有的以村屯为单位，在整个村子共有的土地庙中做仪式，也有一些“麽”请其他同修同道的神职人员在家中为自己的祖师安台的仪式。这些仪式实际所发生的地点从家里到田间，从室内到室外，依据不同的活动内容而定。此外需要关注的是，类型Ⅰ和类型Ⅲ执仪者在相关的仪式活动中，涉及一些虚拟的地点，如“天路”，现实与超现实的仪式场景同在。这些仅存于执仪者口中唱念的路线和各式各样虚构的地点，与仪式的进行及仪式的效果有何关系，仍是进一步考察工作的侧重点。

3. 参与者：在肉眼所能观察到的情境中，大部分仪式活动的参与者包括执仪者、主家人、旁观者等，其中类型Ⅰ的执仪者大多另外需要一个助手协作一起完成各项仪程。在这些仪式活动中，执仪者以自己神职人员的身份作为媒介，沟通人与神之间的对话。而在类型Ⅰ的执仪者执行的一些仪式活动中，执仪者被“附体”时，其身份发生转换，“她”已不再是“她”自己，而是被“上身”的“神”，此时“神”直接参与到仪式活动中，整个仪式活动的参与者形成了人、神共存的局面。在这里，“参与者”的考察就不仅仅是肉眼所能及的。

（三）仪式用乐

仪式中的用乐从外部形态来说丰富多样，不尽相同，但都遵循了一些模式进行。仪式用乐的模式主要以执仪者的不同类型为区分，但也并非绝对一一对等，或是决然割裂。各种仪式活动类型的仪式用乐依据仪式的具体内容而定，或简或繁，或长或短，在此，主要从大致整体的模式类型做初步的考察。

1. 人声为主，器声为辅：人声全凭执仪者一张嘴，或唱或念，人声几乎贯穿整个仪式活动内容。而这里的“主”或“辅”并不等同于重要或不重要，实际上，仪式中的器声在仪式进行中起到不可或缺的作用。如“麽婆”的“驾马”、“上路”，就是依靠摇动铜铃发出的声响获得超凡的能量，接通仪式中现实与超现实的场域。

2. 模式类型：从执仪者在仪式中的状态来说，被“附体”状态下的音声与不被“附体”的音声用乐不同，如那坡麽婆在仪式中被“附体”时用“囊嗨”的固定音调；从仪式仪程来说，仪式用乐与仪式仪程基本上处于对应状态，即固定的仪程使用固定的音调；从科书来看，一本科书解决一个问题，也对应一种相对固定的音调。

3. 用乐音型：仪式中的人声用乐音型，大致有两类，即歌腔与经腔，其中以经腔为主，其下又依据其形态起伏再有吟诵调和吟唱调之分。歌腔多出现在执仪者被“附体”

时，如那坡麽婆的“囊嗨”调，采用的是当地民间的山歌对唱音调，歌唱性最强。器乐主要以打击乐的音色、音强及节奏变化为主，只有极少数使用旋律乐器，如龙州金龙镇“苯”使用的天琴。

五、 仪式活动考察记录

（一）做仙

1. 时间：2010 年 8 月 5 日；地点：龙州县城卖篮行中段仙婆家；执仪者：仙婆林凤群。仪式概况：

到访时，仪式已开始。事因街坊一人家中的姑丈有 60 多岁，身体感觉不舒服，住得不安生，就请仙婆做仙以解除病痛。主家人家中因地方比较狭窄，不方便做事，就带着东西到仙婆住处做。(1) 所摆设的供品：供桌上摆有三碗大米，用以插香，一碗大的靠桌前摆放，两碗小的各摆两边。供品还有两碗煮熟的米饭，一袋用红纸包裹起来的酒，红纸上贴有金色的毛郎和圆心，煮熟的一块猪肉和一只鸡，以及一些糖果、饼干、水果。供桌下再摆放一碗插香用的大米，罩着毛巾和白纸条的竹扎小架子，地上散落摆着一些酒、香和纸衣。(2) 仙婆装束：仙婆穿着鲜蓝色壮族对襟衣裳，黑裤子，左肩上搭着一条粉红花毛巾，斜挎一条彩色珠链，珠链上挎有一个绿色的小布袋。左手执扇，右手摇铃，盘腿坐在一张小床的大红花布垫上，跟前摆放一碗水，一个鸡蛋，一张毛巾，一件主家人的衣服。(3) 仙婆动作：在仙婆摇铃驾马上路的时候，双眼微闭，盘腿而坐的两个膝盖也随着摇铃的节奏上下大幅度颤动，动作频率随着行进的过程越颤越密。换地点时，左手朝前立着甩开扇子。

2. 时间：2010 年 8 月 6 日；地点：龙州县武德乡三联村板止屯仙公家；执仪者：仙公农尚英。仪式概况：

(1) 准备：仙公洗澡净身后，摆好一碗大米，插上三支香，并给自己家祖宗台上了香，铺好席子和布垫，背上装有各种法器的挎包。(2) 封身：仙公在仪式开始前要先对自己封身，用一块刻有符号的小木块在自己前后左右念咒、画符，盘坐垫子后，再拿起插在米碗里的香，念咒后以点燃的一头含在嘴里，击掌一下，再用这三支香绕自己腰身一圈，插回碗中。(3) 着装：封身之后，仙公从挎包中拿出自己的装束和法器，每取一样都要在嘴里念念有词。有一串铜铃，一只单个摇铃，双瓣卜卦，一把尖刀，三片方形小铜片，一个装有符咒的布质小挎包，一张艳花红色头巾，小挎包先背上，而头巾折叠好搭在左腿上，在摇铃念咒一段后再披戴上，大红色朝外。(4) 上路：打了一个哈欠后，双眼微闭，仙公开始摇铃上路，盘坐的腿随后开始轻微颤动。一路问完仙、走完路，再打一个哈欠，

摘下头巾，回过神来，仪式结束。

（二）做麽

时间：2010年8月6日；地点：龙州县武德乡三联村板止屯麽公家；执仪者：麽公农美营。仪式概况：

（1）着装准备：麽公用一只大簸箕摆好一碗大米，插上三支香，在簸箕中摆放好各种法器，有一串铜铃，一只单个摇铃，双瓣卜卦，刻有符号的小木块，一个装有符咒的布质小挎包，一片方形小铜片。铺好席子和布垫盘腿而坐，并换上红色对襟衣裳、红色头巾的装束，头巾红色朝内。

（2）摇铃上路：一切准备得当后，麽公右手摇铃唱念，并始终保持清醒状态，盘腿稳坐。

（三）送太岁

时间：2010年8月9日；地点：靖西县城新靖镇中山社区麽婆家；执仪者：麽婆金莲。仪式概况：

1. 仪式准备

（1）剪纸：主家带来了银色、白、大红、青、粉红、黄等不同颜色的纸张，在仪式中需要用到的纸样有纸衣、毛郎、彩旗、圣母衣、圣母披肩、圆心、纸马、纸钱、纸棺材、纸担子。剪好的纸样都被放到一个筐子里，以便备用。

（2）安置香桌：主家在神龛正前方铺草席，摆好正方形的桌子。桌上铺着红纸，摆放三碗大米，在碗里插香及红色毛郎，其中一个碗放鸡蛋，两旁点上两支红蜡烛。神龛前还放着一个红色小桶，里面放着算盘、书、红色毛郎（手向上），放着银色的圆心纸样，旁边还有一块煮得八成熟的肥猪肉，桌脚摆放主家带来的一只公鸡。

2. 仪式过程

（1）请神：桌上放着一碗泡着柚子叶的水，麽拿起碗，先用柚子叶点了脸和手，然后将水挥洒在香桌前后，象征清洁自己的身体和打扫周围的环境。麽开始掐指、开唱，准备请神。同时向上抛两片鱼状的木块，即阴阳，连抛两次。请的神主要是麽的祖师，包括去世的和在世的师父，祖师请的越多，做法事就会越灵验。随后，妈蒙站立朝神龛拜了一下，转过身又朝着门口拜了一下。请神之后，莲拿出做法事的法器——铜链、铜盘、扇子、阴阳卦、布垫等，吟唱一段后，换上头饰。

（2）打卦问八字：主家在神龛前向麽报家里人的生辰八字。方桌旁放着一个袋子，里面装着主家全家人的衣服，麽把装盛衣服的篮子放在自己的腿上，在桌上打阴阳卦，把主家每个人的生辰八字念唱出来。如果两片卦是一正一反，麽就用扇子舀一小撮米放到全家人的衣服上；如果两片卦是两个正面或两个反面，麽会继续念唱，直到两片卦为一正一反为止。一把稻谷放在全家人的衣服上，表示要莲叫全家人的魂回来。

（3）上路：找出存在的问题后，麽继续念唱，请各路神灵前来帮忙，以寻得解决方法。麽这时候把头饰上的红布放下，遮住脸，右手执扇子大力的扇动，使头饰的红摆布随风飘动着。据说此时是麽一路与天界的鬼神打交道，所以要蒙着面。同时，麽左手摇动铜铃驾马上路，要把纠缠在主家家里作祟的鬼全部都赶走。

（4）吉时送白虎：和鬼打完交道后，麽拿出一张大白纸，画上一只白虎，把主家人的生辰八字一一写到纸上，并写出很多鬼怪的名称，最后在纸面左边写上“太岁庚寅年六月二十九日化解”的字样，意为要把主家命中不好的晦气、灾难全部带走。

（5）马搭桥：因为主家中的许氏和丈夫是同一年出生的，都属龙。民间有一种说法，同一年出生的人，命中所属的马在过桥的时候容易相撞，造成死伤的发生。因此要给他们搭另外一座桥，开另外一条道让他们走，让他们不要相撞，以保平安。这时候主家人拿来两块砖头，用白布在砖头中间搭起一座桥，布的两边放着两碗米，米上插着香及人骑着马的纸样，纸样上贴着许氏和丈夫的衣服标签，代表夫妻二人。这期间，麽让作为助手的儿子把花王圣母的衣服和披肩都给烧了。同时，麽剪了公鸡的羽毛，放在簸箕上，并把画有白虎的纸张放在簸箕上。随后，用手指掐算，拔掉了香碗上的彩旗，继而用刀切断了桥，让主家人把整个簸箕里的纸样全部拿到门口去烧。最后，麽往门口撒米，拿着刀在空中画了一个符。

（6）抬心：主家人点着了九根香，麽抓在手里，用扇子扇并伴随吟唱。麽把香交给主家媳妇，让她拜东南西北、再朝神台拜三下，然后插在装有算盘和圆心纸样的红桶里。抬心是期望天地各神来保佑，桶里装着的书和算盘表示要发财高升，桶里的男心和女心给主家人带回去贴在家里。麽这时用红布铺在装满衣服的袋子上，用香在鸡蛋壳上画出一个椭圆形来，这条椭圆形的线被认为是阴阳分界线。鸡蛋画好之后，麽再把鸡蛋放回装衣服的袋子里，主家人回去后要一起吃掉这个鸡蛋。

麽送走主家祖灵后，再拜谢诸神灵，最后卸下头饰回到现实世界，仪式结束。

（四）请月姑

时间：2010年9月21—22日；地点：靖西县城南门街菜队；组织者：街坊老人。仪式概况：

1. 活动时间：请月姑活动几乎每年都在靖西南门街菜队街区举行，组织者为街道上有一定年纪、一定威望的妇女，参与者为街坊邻居或是对此有兴趣的群众。今年的请月姑从农历八月十一就已经开始，持续到八月十七结束。

2. 现场摆设：供桌一张，桌上铺上红纸，摆着水果、饼干、一碗大米、一包香烟、一双红色绣花鞋、一双丝袜、一张手帕、一匹布料、一把扇子、一面镜子、两支红烛。供桌旁的两只桌脚分别绑着一支竹竿，左边的竹竿头上插着一个柚子，柚子上散开地插满了

香。右边的竹竿上还带着竹叶，竹枝上插满了纸扎的各色花朵，还挂着两套鲜艳的纸衣裳。供桌前再摆设一张小床，床上准备了两个床单折成的垫子。四周空地上准备了多张小凳子给街坊邻居坐。

3. 现场对歌：晚上八点左右，街坊纷纷集中到对歌场地，组织者和几位唱歌好手围坐在一起，开始起头唱山歌请仙姑下凡。加入者越来越多，有的三五成群在街道的另一旁开唱，各种不同的山歌调子交织在一起。十四日晚没有请得来仙姑，十五日晚天上下雨，没有摆歌台，只是几个熟悉的街坊聚集在旧地聊天。街坊们讲述十三日仙姑下凡的情景。当晚被附身的是街道一位中年妇女，当时她在家中洗碗做家务，突然就手舞足蹈地从家里跑出来，直奔歌台，跳上备好的垫子上，盘腿而坐摇晃身体，以仙姑的口吻和周围的群众对唱起来。大概只持续十多分钟，仙姑就走了，这位妇人清醒过来，又和常人一样。

（五）求花求福

时间：2010 年 8 月 11 日；地点：那坡县德隆乡得康村那乐屯；执仪者：咩麽林卫珍、本村大姐（助手）。仪式概况：

1. 仪式准备

剪纸：早上主家人把麽接到家中，并找来同村的一位大姐作为麽的助手。家里人、助手和麽一起剪纸为仪式做准备。

洗手：主家准备一盆泡着柚子叶的水给麽，麽在水盆上画符，后用毛巾洗脸、洗手、洗脚，助手也同用这盆水洗脸、洗手。

摆供桌：供桌上摆上三碗大米，用来插香，中间一碗插三簇香，每簇三支，两旁的碗各插一支香，其中一个碗里还插上三个“毛郎”剪纸。桌上摆放六个勺子盛酒用，以及一些水果、糖果、饼干做供品。

2. 仪式过程

表附 3-4

仪式程序	音乐名称	音调类型	仪式内容	执仪、演唱者
问神	麽伦调	经腔（吟诵调）	麽把主家人的衣服包成一个包裹，把一个鸡蛋放置其间，用柚子叶擦手，打哈欠，掐指算，手上动作越来越密，开始打嗝，并闭眼细声唱念。五分钟左右，再打一次嗝，左手拍膝盖，醒来。拿出红毛线绑在助手左臂上，表示保命	麽
问八字			麽询问主家人的八字，左手掐指后用手按压主家人衣服包裹。随后拿出扇子、铜铃，开始换仙姑衣服	麽
上路	麽伦调	经腔（吟唱调）	麽左手摇铃，右手执扇，扇半开，横执，开唱	麽

（续表）

仪式程序	音乐名称	音调类型	仪式内容	执仪、演唱者
问福	麽伦调	经腔（吟诵调）	麽停止摇铃，立鸡蛋，鸡蛋立住后，用扇子挑起碗中的米粒，主家人跪在跟前，用围裙接米粒	麽
上路	麽伦调	经腔（吟唱调）	麽用扇子将立住的鸡蛋放倒，摇铃，开唱	麽
问福	麽伦调	经腔（吟唱调）	麽停止摇铃，立鸡蛋，鸡蛋立住后，用扇子挑起碗中的米粒，主家人跪在跟前，用围裙接米粒	麽
上路	麽伦调	经腔（吟唱调）	麽用扇子将立住的鸡蛋放倒，摇铃，开唱	麽
问福	麽伦调	经腔（吟唱调）	麽停止摇铃，立鸡蛋，鸡蛋立住后，用扇子挑起碗中的米粒，主家人跪在跟前，用围裙接米粒	麽
上路	麽伦调	经腔（吟唱调）	麽用扇子将立住的鸡蛋放倒，摇铃，开唱	麽
问福	麽伦调	经腔（吟唱调）	麽停止摇铃，立鸡蛋，鸡蛋立住后，用扇子挑起碗中的米粒，主家人跪在跟前，用围裙接米粒	麽
上路	麽伦调	经腔（吟唱调）	麽用扇子将立住的鸡蛋放倒，摇铃，开唱	麽
掐算			麽打嗝、拍左膝、揉眼、醒来，脱下仙姑外套，掐指算，再打嗝	麽
上路	麽伦调	经腔（吟唱调）	麽摇铃，开唱	麽
问福	麽伦调	经腔（吟唱调）	麽停止摇铃，立鸡蛋，鸡蛋立住后，用扇子挑起碗中的米粒，主家人跪在跟前，用围裙接米粒	麽
带助手			麽拿出红绳子给助手扎腰带（意为绑住她的魂魄作为麽的随从一同上路）	麽、助手
问福	麽伦调	经腔（吟唱调）	麽立鸡蛋，尝试多次鸡蛋没立住	麽
招魂	山歌调	歌腔	麽继续立鸡蛋立不住，剪纸衣，助手烧纸钱	麽、助手
上路	麽伦调	经腔（吟唱调）	麽摇铃，开唱	麽
问福	麽伦调	经腔（吟唱调）	麽停止摇铃，立鸡蛋，鸡蛋立住后，用扇子挑起碗中的米粒，主家人跪在跟前，用围裙接米粒	麽
掐算			麽打嗝、拍左膝、揉眼、醒来，助手点香添香，麽掐指算，柚子叶擦手，再打嗝	麽
上路	麽伦调	经腔（吟唱调）	麽摇铃，开唱	麽

（续表）

仪式程序	音乐名称	音调类型	仪式内容	执仪、演唱者
问福	麽伦调	经腔（吟唱调）	麽停止摇铃，立鸡蛋，鸡蛋立住后，用扇子挑起碗中的米粒，主家人跪在跟前，用围裙接米粒	麽
上路	麽伦调	经腔（吟唱调）	麽摇铃，开唱	麽
问福	麽伦调	经腔（吟唱调）	麽停止摇铃，立鸡蛋，鸡蛋立住后，用扇子挑起碗中的米粒，主家人跪在跟前，用围裙接米粒	麽
上路	麽伦调	经腔（吟唱调）	麽摇铃，开唱	麽
问福	麽伦调		麽停止摇铃，立鸡蛋，鸡蛋立住后，用扇子挑起碗中的米粒，主家人跪在跟前，用围裙接米粒	麽
掐算			麽打嗝、拍左膝、揉眼、醒来，（休息十分钟后），柚子叶擦手，掐指算，再打嗝	麽
上路	麽伦调	经腔（吟唱调）	麽摇铃，开唱	麽
招魂	山歌调	歌腔	麽立鸡蛋立不住，剪纸衣，助手将纸衣拿到门边鸭笼上放好，麽开始摇晃上身身体，立住鸡蛋，麽起身将鸭笼踢出大门外，随后回到席座上继续摇晃身体	麽、助手
休息			麽用膝盖擦眼睛，醒来，休息，主家杀一只鸭子祭拜	
掐算			麽用柚子叶擦手，掐指算	麽
上路	麽伦调	经腔（吟唱调）	麽摇铃，开唱	麽
问福	麽伦调	经腔（吟唱调）	麽停止摇铃，立鸡蛋，鸡蛋立住后，用红毛线粘取“毛郎”、纸花，转给主家人	麽
掐算			麽面朝主家大门，掐指算，和主家人问话	麽
上路	麽伦调	经腔（吟唱调）	麽摇铃，开唱	麽
送神	麽伦调	经腔（吟唱调）	麽用扇子挑出碗里的米粒及香灰，撒到纸衣服上，助手用纸衣包裹住米粒和香灰，拿到门外焚烧，麽抓起米粒往前抛撒，助手将大门关上	麽、助手
上路	麽伦调	经腔（吟唱调）	麽转身面向香台，继续摇铃，开唱	麽
赐福	麽伦调	经腔（吟唱调）	麽将主家人的衣服包裹在铜铃上晃晃，交还主家人，抓一把米粒分撒给四周人	麽

3. 仪式结束，主家人在做完仪式的三天之内，家中的东西不能外借。

六、 访谈记录

（一）龙州县

1. 农瑞群，男，龙州县文化馆民族民间文化工作者，受访时间：2010 年 8 月 6 日，并作为向导陪同考察人员走访了龙州县武德乡和金龙镇的 4 个村屯，在与民间宗教执仪人员的访谈中担任翻译。著有《求务：金龙布岱侬峒节俗的天琴文化展演》、《古壮天琴文化初探》、《布傣侬峒节：骆越节俗文化的再现》、《跨越中越边界的古壮旦歌文化研究》、《骆越天琴文化考》等文章，收集拍摄了大量民间传存的经书、文本，对本次考察工作提供了极具价值的参考。

访谈中，农瑞群大致介绍了龙州县的壮族族群分支情况，共有布傣、布农、布丈、布雷、布板卡等五个支系（详细内容可参见张有隽著的《边境上的族群》一书），并对龙州民间宗教仪式的执仪者做了分类，归纳整理如下：

表附 3 - 5

	执仪者称谓	执仪内容	性别比例	分布情况
1	苿（谐音）	求福	男多女少	仅布傣族群，以金龙镇为主
2	道	送魂	仅男性	全县均有分布
3	麽	消灾	男多女少	
4	仙	问卜、看病	女多男少	

在其所著的《求务：金龙布岱侬峒节俗的天琴文化展演》一文中，亦对“苿”的称谓、来历与地位及其服饰、法器及经书都做了详细阐述。

2. 赵小莲，女，50 岁，仙婆，龙州县武德乡人，现居住龙州县城，受访时间：2010 年 8 月 6 日。以下是访谈内容整理：家中有七个兄弟姐妹，排行老四，二婚，有两个孩子。母亲于 20 世纪 80 年代开始做仙婆，小弟做道公，丈夫替人看风水、算命。小时候就不吃狗肉、兔肉和牛肉，身体不太好，妈妈都说估计养不大。30 岁时在贵港生了一场病，到广州大医院求医，诊断为肝炎，但病情严重，医生让回家好吃好喝准备后事。回家后，发现开来的药里已经生了虫子，心里就想自己肯定死不了。到了正月初一早上去水井边挑水，感觉昏昏沉沉的，回到家里，家人帮烧香后，自己就能坐起来开唱了，唱了十天的普通话、十天的壮话、十天的白话和客家话，从此成仙。据说自己从来没有拜过师傅，只是晚上的时候在梦里有人教怎么唱、怎么做。头天晚上梦到一个山洞，有七个和尚守门，和尚告诉她上面还有一个小小的山洞，你飞上去就能看见观音了，这样你的病就会好了，就会成神仙了。她自己也不知道怎么就能飞上去了，见到了观音，见到和尚还有小孩等等仙，

仙交给她一把长剑，让她保管好，不要被别人抢去，保管好剑就会做事了，如果被人抢去就会变疯癫，成不了仙了。从洞上飞下来后，又和七个和尚打了一架，和尚的剑全都被斩断，自己的剑也变得弯弯曲曲但没有断。当时，天上的仙在梦里给了很多天仙书带下来，并赐法名“天令”，字迹像红印一样印在手心上，七天都没洗掉。从此就会做事，给人看生肖、看命了。给人做事的时候要请神下来帮忙，小鬼神比较老实，问答都很灵，但解决难题不太行，做大事就要请大神，看不同的问题也请不同的神，比如请“四大金刚”就要用普通话。平时，和别的做仙的人也没有什么交流，大家各做各的，每个人都有自己的做法，只有过得火炼的才算是好师傅。有些人是初一、十五去找师傅学唱、跟唱的，他们画不了“符”也过不了火炼。最大的师傅是道，第二是麽，第三是仙，最小的是“弹琴”的。

3. 农美营，男，74 岁，麽公，龙州县武德乡三联村板止屯人，受访时间：2010 年 8 月 6 日。以下是访谈内容整理：家中兄妹三人，排行老大，祖上父辈、爷辈都有人做麽，小时候也曾看过父亲做麽。自己并没有得过异常的病或者做过异常的梦，但在 50 岁的时候，老婆生病了，家人去问仙婆，仙婆说他必须要接麽公这个活，要去找师傅才行。但自己支系的麽公师傅没有什么人了，亲戚就介绍了陆方权给他做师傅。拜了师傅、受戒后，师傅赐名“农珍香”，并给他抄写经书，教他如何做事。在跟随师傅一起做事锻炼及自己学习经书一年左右，就能独立去给别人做事了。在同村或同支系的同行中如果有要进行受戒仪式的，其他同行都要去参加，因此也有仙和麽同时参加一个仪式，但各唱各的，参加的人数没有限制。所做的仪式中过生日仪式做得最多，其他的还有祭祖、拜神位等，但不帮看病。无论做什么仪式都是要走一个固定的路线，经过若干衙门，每到衙门口就报数一次。

4. 农尚英，男，66 岁，麽公、道公、仙，龙州县武德乡三联村板止屯人，受访时间：2010 年 8 月 6 日。以下是访谈内容整理：家里保存有祖上传下的两本书，都是“茅山符”，到这一代已经是第十代，自己的外公也是做仙的，后来所用的法器、经书就是外公所传下来的。而自己生下来身体不好，长到 8 岁才能走路，之前一直都在地上爬着。13 岁的时候，家里养的一只鸡有十三四斤重，拿到县城去卖但卖不出去，年三十晚的时候家里就杀了这只鸡来吃，自己只吃了一块鸡肉就呕吐了。到晚上就梦见八个长头发的漂亮姑娘从绳索上一路爬下来，腰里扎着红色的腰带，跳着舞把自己围在中间，教做动作，教唱歌。到了第三个晚上，又梦到一个光头的老头和三匹马，一匹红马、一匹黄马、一匹白马，老头把红马交给他，并嘱咐要点三根香，告诉他三根香代表天、地、人。老头还有一根带有五种颜色的鞭子，五种颜色代表生、老、病、死、苦，并说鞭子里有秘密不能说。后来，又梦到五只不同颜色的小猫，总围在自己脚下，就像马一样带着他走路，原来这五只像小猫

一样的动物是老虎，老虎用尾巴缠住他的腰身转了三圈，自己也没掉下来。直到30岁的时候，有一天女儿突然不见了，夜里自己的祖师托梦说女儿在一条河那里，被河水淹没了，但现在还不会死，这些都是因为他不愿意做仙引起的。后来出去寻找果然在河边找到女儿，这时候他才跪下承认错误，决定开始做仙。所拜的仙师傅是逐卜乡牌宗村的农德贤，在跟随师傅唱了一晚上后就学会了，师傅在他额头、两个手掌心、两个膝盖和后背共盖了六个红印，代表已经成仙了，而这些印从农历七月十四到年初一都还在。自认是茅山仙，但做仙中唱的调是梦里峨眉山师傅教的峨眉山调。此外，还拜了武德乡板急屯的道公周耀为师，拜了麽公陆方权为师，自己的法名也有三个：一个是仙的名为法仙，一个是麽的名为花香，一个是道的名为续仙。但所作的仪式中还是做仙为主，特别是给人看病较多，做仙之前常常会有祖师托梦告诉自己应该走哪条路去做事。

5. 农德三，男，62岁，苯、麽公，龙州县金龙镇民建村板送屯人，受访时间：2010年8月7日。以下是访谈内容整理：苯和麽都是信奉玉皇的，苯是正印、麽是副印，一左一右就像是“巫”字里的两个“人”，道是信奉三宝的。苯是布傣的正规宗教，是穿长衣、弹天琴的，麽是布农的宗教，穿短衣，没有天琴。玉皇是负责救生、消灾、保平安的，而三宝是专门负责死人的。死人在入棺埋完之后，就轮到麽公来做工，负责超度灵魂归来。家里祖辈上是有人做麽的，自己40多岁时总是有这样那样不好的事，不能看见死人和生孩子，要不就会身体不舒服，吃不下饭，去问仙，仙说要他做麽，不做不行，问了好几个仙都是这么说，后来就同意做麽了，生活就平安了，有死人的也能随便进去看了。自己拜了隔壁村屯的麽公李福号为师傅，师傅的祖上也是有人做麽的，有书传下来，师傅就帮他转抄经书，并教他做麽，就这样和师傅一边做一边学习。在做事时，点香之后，祖先就会来帮忙唱、帮忙做事了，但只有仙才能请神上自己的身，苯和麽都不能。在做苯的时候是有路线走的，按书上的路一步一步往上走，到了哪个地点看到什么就向祖师汇报什么。做苯和麽是有规定的，不能吃牛肉、狗肉，不能说谎话、打人、骂人，要尊老爱幼，初一和十五的时候不能去挑粪。

6. 李金政，男，78岁，苯、道公，龙州县金龙镇双蒙村板池屯人，受访时间：2010年8月7日。以下是访谈内容整理：13岁弹天琴，22岁开始做苯，已经是四代相传，家中有五男三女共八个兄弟姐妹，旧时候天琴只传男不传女，其他兄弟不愿做，也不会做，就只传给了他。自己拜的师傅是李福安，也是父亲的徒弟。在旧社会做苯的不多，板池屯有六个，现在有十多个，也有女的苯。苯在受戒时也做“酒”，五年做一次。有徒弟多的升级就多，三个徒弟就可以升一级，一辈子可以升级很多次，最高级别是都督大元帅。来拜他为师的徒弟，有些是出于爱好的，有些是身体不舒服或者有些不同寻常的经历，有十个左右的徒弟是在迷糊状态下一路跳着来找到他拜师的，这些跳着来的徒弟是身上本来就带

有的，会比平常徒弟聪明、学得快些。自己46个徒弟中还没有人能接得了他的“法”，因为生辰八字不合适。徒弟是按着书上学习，刚开始都是由师傅带着一起做，一年左右基本能学会，但学天琴比较难。他在做苿的时候，有时会用一碗水洒向四处，周边的群众或者徒弟哪个命轻的就会被天上的神附身，但一般只是持续三分钟左右，平常不常做这样的事，会累也会伤身。苿主要是在一些生日、满月、入新房、结婚、祭祖等活动中做事。上刀山过火海比较少做，一般是家里亲人是外亡的才会过火炼，是靠符法过去的。

7. 马贵益，男，62岁，苿、道公，龙州县金龙镇贵平村板烟屯人，受访时间：2010年8月7日。以下是访谈内容整理：家里兄弟姐妹七人，五男两女，自己排行老大。祖上有人做苿，叔公、叔叔都做过苿，1996年叔叔过世自己还经常梦见他。自己小时候就会吹唢呐、弹天琴，会唱苿。2005、2006年的时候身体开始不舒服，但也没有什么大病，只是觉得闷。老婆就去帮忙问仙，去了好几处，仙都说没有什么病，只是还没有得印，没有做苿，所以就会这样了。并请了苿师傅帮看八字后，认为是符合做苿的。后来在梦里梦到有一位不认识的老师傅，要他去东方一片找师傅，随后就拜了李金政为师。拜师后，师傅给了一斤白米回家煮吃，表示先保平安。到了2007年看好了日子，师傅再授印给他，并帮安好香炉，三个香炉是苿的，一个是供祖宗的香炉。到目前为止，他自己还没有做过升级仪式，升级是有徒弟多，年份够了才升级。在点香做苿的时候，偶尔会有一些时候耳朵会听不到东西，只管唱自己的，感觉身边什么也没有，但这种状态只是间断的存在。有几次有外人来访要看家里保存的经书，自己把经书拿出来展示后，家里养的马就出现了异常的现象，一直在地上打滚，家里挂的钟也自己掉了下来，他就怀疑是有师傅怪罪了。后来点上了香，和师傅解释说别人来看这些经书是想学习，这样是好事，人多了也是兴旺自己的兵马，希望师傅不要怪罪。这样以后，不管出门做什么或者回到家，都要点香，一切就恢复平安了。自己平时除了做苿、道，还兼去给人唱死人的“访歌”。村子里几乎家家户户都会搞苿，主要是为消灾祈福，年初一时特别热闹，此时做一场苿大概需要七个小时。

8. 林凤群，女，60岁，仙婆，龙州县彬桥乡人，现在县城卖篮行中段租房子住，受访时间：2010年8月8日。以下是访谈内容整理：家中有两姐妹，自己排行老大，有三个儿子一个女儿，家公又做仙又做道。40岁的时候有一天突然生病倒地，吃不下饭，走不得路，家人请了四个道公、两个仙婆来做事，道公说她命中要做仙，必须要吃这碗饭才行，从此开始成仙。后来拜了道公林耀昌为师傅，并没有做过什么特别的梦，但去地里干活的时候也能听到仙公在耳朵边唱歌。在给人做事的时候，点了香就能请仙上身帮忙做事，有玉皇大帝，有天上的师傅，有死去的师傅等等。做完事就把这些仙都退掉了，和正常人没有什么两样。但就算平时不做事的时候，也能看见天上的师傅，特别是农历二月十九或者初一、十五，都能看到仙姑下凡。有一次一对小夫妻吵架来找她帮算，她说是这个年轻的

妻子要做仙了才会这样。后来有一天她在做事中，天上的师傅也告诉她，叫那小妻子来帮她的忙做事吧，因此就收了这位女徒弟。拜师傅没有什么更多的要求，只要带来一些米和香就可以，一般也只有命轻的人，容易生病、容易梦到父母的人才更容易做得仙。平时里，仙婆和仙婆之间基本上没有什么交流，各做各的，各有各的路子。做事的时候，如果遇到比较大的事，衣着会稍微隆重讲究一些。

9. 农凤平，女，50 岁，道婆，水口乡共和村那班屯人，爷爷做道，祖上九代做仙。17 岁开始患病，吃不了东西，不能吃狗肉、马肉、牛肉、韭菜。17 岁生完大女儿后开始做道，平时帮人看房子、求子、求学、驱鬼治病，每次做祖上都会来帮忙。据她说：道最大、麽第二、仙第三、苿最小。

（二）靖西县

1. 韦兰晚，女，37 岁，麽婆，天等县人，现居住靖西县城，受访时间：2010 年 8 月 9 日、9 月 21 日。以下是访谈内容整理：（1）关于拜师与收徒：17 岁时突然出现异常，半夜三更疯疯癫癫地去找师傅，天等的师傅有两对四位，有道、有麽，道公师傅拜的是三元。师傅用符、一碗水、一把伞把人接进家里，伞遮住头不能看天，就像刚出生的孩子不能见天，也预示着这人将要成麽，开始新的一生，并得到一个新的法名为金莲。自己已经收了两个女徒弟，但为了维护名声，拒绝收男的徒弟。（2）关于升级：麽一生要升三级，2007 年的时候第一次戴帽升级，封了七天身才出门，下一次升级要等到 49 岁以后。（3）关于附身：做麽是命中带来的，成麽时有三种附身情况，一是上界附身，如有些人成麽时跑到山上，从高处跳下来，一点都没有受伤，他们是仙附身，额头有红印，像观音，只吃素的，做事时不盘腿，而是坐凳；二是中界附身，成麽时被家人发现睡在芭蕉叶上，也没有摔下来，如金莲；三是下界附身，是在水底里爆发的。（4）关于兵马：成麽后，金莲就是祖师楼里的总指挥，并掌管着鬼仙兵马。刚开始做麽时，因为是新人，担心遇到什么事，所以总会留一些兵马在身上，而附在身上的兵马常常要闹事一下。后来师傅告诉她，做事时可以召唤兵马来帮忙，做完仪式以后一定要把兵马退干净，并掐指封身，以免坏事，甚至是伤害到家人。因为这些兵马上身之后，麽对自己所做的事是没有知觉的。（5）关于禁忌：麽不能看到临死的人及女人生孩子，生孩子的那一刻是见血的，而新生命的降临会冲掉麽的兵马。人临死的时候，也是即将奔赴阴间的，这时麽如果在旁边，就会担心自己的兵马被收到阴间去，兵马减弱直接造成神力降低，祖师会怪罪的。（6）关于仪式中的对唱：在做一些比较大的仪式时，会请几个麽一起做事，在休息时，麽和麽之间会以对唱的形式相互对答、较量。麽也会和妈娘对唱，主要是表达对妈娘的感谢和祝福。在做仪式的过程中一般不对唱，时不时有会唱的妈娘跟唱几句，但也是极少的。（7）关于助手：每一个仪式都需要一个助手“囊哼”来点香，上路时助手点香在前带路，祖师跟后，做完

事了助手跟在麽后面下来，如果没有人点香在前就上不了路了。助手一般为中老年妇女，她们比较熟悉各种仪式的程序和规矩，听懂麽的唱词。

2. 何承托，男，44 岁，男麽，现住靖西县城，受访时间：2010 年 9 月 22 日。以下是访谈内容整理：家中兄妹二人，亲戚里没有人做过麽。13 岁时自己跳上供祖宗的神台上，别人拉也拉不下来。13 岁到 15 岁这段时间，有时眼睛蒙蒙的看不清东西，人也懵懵懂懂的，到处乱走，家人怕出事，去到哪里都有人跟着。16 岁时，自己点着一把香就翻山去找师傅，走了好远路，找到一个 40 多岁姓农的道公师傅，师傅给起了一个法名为文海，从此开始成麽。平时给人做麽大多是看病，替很多人做都能看好病了，有上百个人为了答谢就来认他作干爹。麽的本事不用学，也没有书，是八字里带来的，做事的时候点了香请了祖师才开始唱得。男麽在仪式中的服饰和麽婆是一样的，穿着鲜艳的仙姑服饰，戴红巾的帽子。

（三）那坡县

1. 黎家荣，男，78 岁，法、道公，那坡县城厢镇龙华村吞力屯人，受访时间：2010 年 8 月 10 日、9 月 19 日。以下是访谈内容整理：给人看病、抓草药和算卦都是祖传的。1952 年左右，身体开始不适，全身无力，只能吃饭，但干活干不了。一天，他梦到自己走在一条阴间小道上，路上密密麻麻都是人，有三个师傅，骑着马，拿着一杯水、一支香、一把斧头，一会走在他前面，一会走到他后面，一会推着他，一会又阻止他前进。师傅对他说：如果你不来拜师傅，不做这个事，我们也救不了你。这样的梦出现了三次，但他还是不想做，身体就一直不好。在平时的生活里，也有一些对作道、作法感兴趣的年轻人经常在一起讨论法术问题，其中有一个人就劝说他还是去拜师学习吧，这样身体会好起来的。后来，有一个外屯嫁过来的女人告诉他，她们屯里有两个师傅很厉害，他就到师傅家拜师去了。其中，师傅李家龙又会作道、又会作法，师傅冯光和只作法，但道的套路全都知道，他向这些师傅所学习的这些道的本事传下来已经有七代的功力，师傅把书传给他，他再自己手抄一份保存，每年过年时的那一个月都会到师傅家里学习本事，徒弟自称为“罗师”，并要尊称师傅为“伯师”。到 1956 年，他开始作道，此后身体就好起来了。作道除了在有人过世的那几天，还包括看日子结婚或者结婚没有孩子需要改命等，而法一般是遇到比较严重的问题才做，比如生重病、家里有异常的事情等。作法的时候是坐在桌子上，全身都在跳动，请得祖师来帮忙，问得出发生各种事情的缘由，然后再用作道的方法解决问题。这一带没有麽婆，要请都是请法来做事，法和麽婆一样是天上带来的。

2. 黄建华，男，45 岁，法，那坡县坡荷乡中山村人，受访时间：2010 年 8 月 12 日。以下是访谈内容整理：家中兄弟三人，自己排行老三。父亲黄大学已 90 岁高龄，也是作法、做道的。2007 年的“同歌节”，父亲年岁已高做不了法事，选来选去挑选他来接手。

那时晚上他梦到天门开了，第二天就有人来找他做事，从这以后他才真正开始做法。自己的本事都是父亲传授，并传有手抄书，做法事时都是按书上的套路进行，书里有不明白的地方再去问父亲。除了在正月的“同歌节”里用法术开门请仙女下凡，平时给人做法术主要是消灾、求平安，比如替人解命、保命、封身，赶走他人身上的坏东西，不让邪气靠近等等。有人来求做法事，自己可以用打卦、看书来查找缘由，出什么样的事就对应做什么样的法事。法事可以在自己家做，也可以在主家人家里做。自己只帮人作法，不作道，没有特别的法事服饰。

3. 林卫珍，女，36岁，麽婆，那坡县坡荷乡那池村人，受访时间：2010年8月11日、9月16日。以下是访谈内容整理：（1）个人经历：家中兄弟姐妹六人，自己排行老五。17岁时被同村的一个男青年看上，被逼婚，男青年称如不同意就杀了她全家。因为是做麽的，也没上过几天学，总觉得很自卑，也很害怕，只好同意，这男青年就是她的第一任丈夫。后来丈夫出车祸死了，自己仍和家婆住在一起。家婆对她很不好，经常骂她，还把她晾的衣服全部剪成碎片。丈夫的兄弟经常来骚扰，家婆也不制止，甚至幸灾乐祸，自己出去给人“办事”回来晚了，路上也时常遇到有人骚扰。本来不打算找人改嫁的，但一直过这样担惊受怕的生活，觉得应该有一个依靠的男人，经人介绍认识了现任丈夫。尽管再嫁了，每次给人做事所得到的食物祭品，她全部都带去给家婆。并将积攒了多年的积蓄在原有住房的地址上重新盖了新楼房，说这是为孩子所做的一些事。现育有一儿一女，儿子是和前夫所生，小女是和第二任丈夫所生。自己与现任丈夫也经常回前婆家看望老人，小住。（2）成麽经历：自己小时候身体不太好，10岁起就开始生病，不爱吃饭、不爱吃肉，直到25岁才能稍微吃一些肉。13岁时梦到一个白胡子老公公站在一条大河对岸，老公公就这么冲过河来到她面前，拉着她的手并在她手上画了一个符法。后来自己不知道怎么跑到一个山洞里，洞口很小普通人进不去，洞口有水流出来，家人来找的时候能听到他们在外面叫喊的声音，但自己还出不来。这种有水流出来的山洞，人们叫它龙王待的地方。在洞里坐了五天五夜后不知道怎么就出洞了，出来后手腕上就多了一个金色的手镯，上面印有符法符号，从这以后开始成麽。这段时间还总是有神仙降到自己的身上，有神仙上身的时候还能爬到芭蕉树上，清醒的时候就不可能爬得上了。（3）戴帽经历：14岁时道公师傅帮她第一次戴帽，闭关了七天七夜不能吃饭，每天只吃一个橘子，人也像做梦一样。第二次戴帽是29岁，戴帽是因为不得已，遇到了过不去的事情才要戴帽。当时因为孩子总是发烧发热，哭个不停，自己点香去问仙后，孩子好了一点，又不想戴帽了，再后来自己也摔伤了膝盖，走路都走不了，这时才觉得不戴帽不行。今年也想再戴帽，因为大儿子有二十天不爱说话、不爱吃饭，自己点香去问过，说想让孩子变得活泼一些，看来只能再戴帽。麽根据戴帽次数有“小盖、中盖、大盖”或者“小批、中批、大批”之分，戴一次帽，功

夫就多厉害一层。(4) 做麽经历：自 13 岁成麽以来，没有拜过师傅学本事，也没有其他的仙名法号，到 19 岁时才去找妈娘。自己和别的麽不一样，她们有妈教，自己没有。做事的时候别的麽请的是祖师，而她请的是神仙，有仙公、“空呈”、“换后”及七仙女等。虽然自己不愿意做麽，但是不做不行，一停下来不去做事，身体就会不舒服，孩子也在得不安稳。做事的日子都排得很满，自己生孩子的前几天都还在给人做事，做月子 33 天后又开始做事了。平时没有去看过别的麽做事，但有其他麽来看她做事，尽管她没有看到是谁，她做事时请下来的神仙会在她耳边说有人来试探她的功夫。24 岁时，家里的柜子上突然出现了一个小香炉，香炉上雕刻有麒麟和符字，炉底印有康熙字样，炉盖顶立有观音雕像。后来，家里又出现一小块亮晶晶的东西在水里闪光，家人去拿都拿不了，自己用柑子叶去接就取得到，然后用三张柑子叶包住锁到柜子里，三年后再打开就发现变成了一串麽做事用的铜铃，柑子叶仍像新鲜的一样。在没得到这串铜铃之前，自己也有一套买来的铜铃，但不好用，做的时候甚至上不得马，不会对歌，所以后来都不带去，就空手做倒还做得顺手。得了这串化来的铜铃后就一直用它，十年了还像新的一样，如果用柑子叶去擦洗，更加闪闪发亮。(5) 所做仪式：在做一些比较紧急或者严重的事，会用到“跳刺”的法术，这个法术是请神仙附身来做的，平时很少做，太伤体力。对歌在仪式中经常用到，比如一些求子、救病、叫魂的仪式，在做事过程中如果进行得不顺利，就要用对歌请仙来帮忙，而补粮、补命、扫灾扫难的仪式不用对唱。和她对唱的助手只是跟在她后面附和地重复地唱，她唱什么助手就唱什么，助手只要会及时地点香就行，如果不会唱山歌，她就自己唱自己做。仪式中的山歌对唱也是有一条路线要走的，走的是神仙“nanghai”的路，遇到的神仙说到什么地方就到什么地方，做什么事就有什么样的路，而摇铃驾马走的是麽的路。

4. 樊光普，男，40 岁，那坡县坡荷乡副乡长，受访时间：2010 年 8 月 12 日。以下是访谈内容整理：那坡县坡荷乡的中山村中山屯民风淳朴，村民的凝聚力也很强。几乎每年的正月十五到三月初都会举行同歌会，也叫“nanghai”，全村男女老少都来参加，唱着山歌请仙女下凡。同歌会在村里的一块空地上举行，临时搭建一个歌台，歌台上插满了鲜花，并供上一些饼干和糖果，还要准备一支很长的竹子，绑在树干上立起，竹子上也插满鲜花，据说这是一支“通天”的竹子，用这根柱子迎接仙女下凡。活动开始先是请法师来做法事开仙门，周围的民众开始聚集起来，一齐唱请仙调，直到请得仙女下凡附身。一般下凡来到这个村的是七仙女中的二姐和四姐，附身时间长短不定，被附身的人员也不定，命较轻的人更容易被附身。在整个同歌节中，每次被附身的人都不一定是同一个人。以前还有一个环节是抬花台去走弄看花，就是请得仙女下凡后，仙女坐在花台上被众人抬着去走弄，让仙女欣赏村里的美景，但现在基本没有这个环节了。仙女下凡后，就开始和村屯里的男女对唱山歌，此时用的是山歌调。同歌节持续到农历三月初才算接近尾声，这时就

要用送仙调送仙女回去，村里人再聚餐一次，活动结束。

5. 黄峰，男，50岁，那坡县文物管理所馆员，受访时间：2010年8月12日、2011年5月31日。以下是访谈内容整理：那坡县一带的民间宗教仪式活动的仪式人员主要有三类，即道公、麽公、巫婆（咩蔓）。（1）道公：主要负责白事、安神、拿符、捡金、安葬、安龙、跳道公舞、福寿康宁大寿酒（61岁、73岁、85岁、97岁）、补粮、补命等仪式活动。道公崇拜的是社神，包括山神、水神、树神、王母、太上老君等等。一般祖上都有人是做道公的，哪个命中合适做道公的、命轻的人才能做道公。在老道公的教授下，经历了盖冠仪式才能正式成为道公，可以召集人员去做仪式。一般的仪式活动有五六位道公，而高寿老人过世就请十二到十五位道公并当做喜事办。道公使用的器具看队伍人数情况定，一般使用锣、鼓、镲、钹、铜铃，有时还加入二胡、马骨胡、笛子、唢呐、长号等乐器。道公做仪式时，通用的篇章就背唱，不通用的程序就边看书边唱。（2）麽公：主要从事民俗活动“囊嗨”，或是家中出现什么怪事，家人生病，都会请麽公来看，麽公点拨出事情发生的原因后，再定日子去解决问题，每年农历七月十四后这样的活动比较多。只有麽公才能开通天路，经过十二道门到达天界，为民消灾。麽公还能拿人的生辰八字后做“法”要人的命。麽公的服饰中，帽子四方有四面镜子，衣服没有像道公那样的马甲，而这些服饰只有做比较大的事情才穿。麽公都是家传、祖传，功力比道公更高一步。麽公与道公是父子关系，麽公与巫婆是父女关系。麽公做仪式中唱念的词句没有规律，通常一串串的唱词唱下去。（3）巫婆：主要替人消灾，比如家人总是梦到过世的亲人来骂人，或者家中子女做事不顺利的，就请巫婆来帮看，而重大的事情巫婆解决不了的，就要请麽公。巫婆与麽公做事的目的一样，但唱经不同，巫婆有用山歌调演唱的，念唱的词句大多是五言、七言，二句或三句。巫婆崇拜花王圣母、王母娘娘，成巫之前一般都会生病，身体不好，做不得功，这样就去请麽公来帮看生辰八字，命中该做巫婆的就要服从，由麽公来帮她盖冠成巫。

6. 农光青，男，56岁，道公，那坡县城福必街果旁屯人，在职教师，受访时间：2012年1月19日。以下是访谈内容整理：祖上七代下来都有做道公的，自己是独子，在很小的时候父亲就教认“天干地支”，30多岁正式做道公。拜师的时候是看哪个师傅好就去拜，一般都是有点亲戚关系，要拜三个师傅，自己的父亲不能教儿子的，因为从名誉上来说爸不能成为自己的师傅。各方面的条件成熟了，就要盖冠，一般只做一次道法过关，三个师傅和他的徒弟都来帮忙做事。同一个师傅下的就是一个“坛”，平时徒弟之间也很少交流。音调是跟师傅做久了就会唱了，没有特别的教什么，大概也就是有三四种调。自己的书有看命的、看婚姻的、超度的、解灾解难的。家里的神像一般挂“三清”，“三元”是小神，没有图，只有名字；“上元”是天官大帝；“中元”是地官大帝；“下元”是水官大帝。做

的仪式活动一般在冬季和春季，夏秋季的农活比较忙。做得最多的是“安神”、“安庙”。“安神”一般三年一次，有五六个道公一起去做，“安庙”一般一年一次，就是屯里共有的土地公庙，每个屯都会做一次，有三四个道公一起去做。小孩三四岁的时候一般还做一次“解灾”，其他的还有“求花求子”、“送鬼”、“收魂”，比较多的还有“做道场”（超度）。这些都是有书来做的，不同的事有不同的书。麽没有什么文化，只能做小事，他们的法术都是从道公那里传出来的，没有书，唱的调也不一样。别人家里有什么事一般不问道公，只问巫婆，如果巫婆做不了，就叫道公来帮忙做。

7. 黄达金，男，76 岁，经僧，那坡县坡荷乡那池村人，受访时间：2012 年 1 月 21 日。以下是访谈内容整理：祖上都有人做。自己在十五六岁的时候已经能跟着前辈去念经了，在 1983 年开始做“正乩”掌坛，但到 56 岁的时候才接班。开一次经坛要有一个正乩、一个副乩、禄字、盆砂、经笔，要拜太上昊天、玉皇大天尊、玄穹高上帝、无上瑶池王母、孔圣先师、文宣圣皇、兴儒世天尊、消灾救世大慈尊等等。用经笔在沙盘上画可以问事情。那池屯有 12 个经僧，是叫灵宝坛。经僧是吃素的，吃茶油。巫师、巫童这些只有道和他们有关系，佛没有（关系），道是读道书，佛是念经书。有病、有灾、有事，该找谁解决就找谁。道是管白事，或者正月解凶神、安栏、补粮、安神、收魂。有些到涉及“法”，可以隔鬼、送鬼。布麽做小事，求平安、安神、送小鬼，在白事里做不得头头。佛是求平安的，超度有些坛做得，有些做不得，要有超度的经书才可以，本屯的佛不做超度，做一些求财、求子。巫婆的“蔓”和“囊嗨”不同，她们请的师傅不同，“蔓”一般做补花、补命，“囊嗨”类似“法”，可以做“要魂”，什么都可以解决，但“蔓”要不得魂。也有道、巫、麽一起做事的，比如有比较大的事，伤死亡的事，但他们各做各的，各种神有各种声音，声音是不同的。不同的道有不同的调子，口音也不太一样，有些是书同但调子不同，但是“蔓”就比较一样。

（四）文山州

1. 王彩英，女，66 岁，师娘，云南省文山州广南县八宝镇革赖村，受访时间：2011 年 6 月 3 日。以下是访谈内容整理：自己这一辈有姐妹三人，丈夫是独子，育有四儿一女。阿爷（家公）的爹是做麽公的，阿爷是做先生的，先生就是麽公，阿爷可以做麽公，也可以做师娘。但女的做不了麽公，麽公是有书的。自己做师娘是过世的阿爷传给的。大概是在 42 岁的时候，吃不成饭，做不了活，晚上梦见阿爷来教唱，这样过了好几年，自己才真正出去做师娘。哪家有人生病医不好的，或者家里不顺利的，都可以去帮忙做事。师娘也没有专门的服装，只有一个凤霞披肩，一把红扇子，扇子用铃铛做吊坠，还有一对木头做的卜卦。平时做事一般都不换装，只是拿扇子，只有几个师娘一起做事的时候才会披上凤霞披肩。因为还要带孙子，照顾家里的鸡鸭狗，平时都不去远的地方做事，也常是自己独

自去做事，只有“安神”时才会有几个师娘一起做事的，自己很少和别的师娘有交流，也不收徒弟。家里拜神只拜祖宗，不拜其他的神。有时候点香请阿爷回来，其他的神也会跟着来，但记不清都有谁了。

2. 蒙明金，男，62 岁，麽公，先生，云南省文山州广南县八宝镇革赖村，受访时间：2011 年 6 月 3 日。以下是访谈内容整理：自己家中没有人做师娘的，但老婆的娘是师娘。自己读了五年小学，后来在企业单位上班。在 30 岁之前是不迷信的，也根本不会做这些事情。但 30 岁的时候开始生病，全身水肿，吃不下饭，晚上梦到做师娘的外婆，她说我们夫妻俩中会有一人要“带师”。那时候老婆也生病了，在后脑勺上长了一颗红肉痣，肉痣上长出一股硬硬的头发。这段时间还梦到八个白胡子老人，穿着古装，把一大捧书丢到他面前，说以后他就要靠这些书来找吃的了，并警告他说以后不许吃狗肉和牛肉。后来住在他附近的一个麽公死了，麽公的子女没有钱埋葬老爹，就笨笨憨憨地拿老爹的经书去卖。他花了 120 块钱买了他们的四五本经书，其中有“解送”的、“煽红”的、“解病”的，自己慢慢学着看。自从这场大病之后，他开始慢慢会烧纸判断事情的好坏，会看坟地，会看手相、面相，开始有人来找做事情了，老婆的身体也都慢慢好了起来。做事的时候，摆放上清、玉清、太清的画像，拜观音、如来、三清、花公花婆，阴教和阳教的各路神仙都有，点香打卦请神时，他们就会下来，根据不同的情况请不同的神。平时只要是好日子，不冲克都可以做事，一般是帮人家解灾解难，扫家、安神、谢土等等，小的事情就不换装，但如果是家里不干净，或者解决比较大的事情的时候，就要穿衣戴帽换装。别人称他们为麽公，或者先生，他自称麽公，或者道士。麽公是用书的，以书为证，一种书有一种音调，大概有十二种音调。麽公是管师娘的，师娘要出师是要请麽公帮忙安神台，不管麽公还是师娘，都是命里带的，天传的，师娘安神就是安“梦传师”，有些人当时一出师就安神，但也有些两三年后才安神。自己平时很少和其他麽公有交流，也不收徒弟，出去做事也是一个人单独做得比较多。

（五）大新县

零云光，男，76 岁，师傅，道公；农美玉，女 74 岁，咩苿，两人为夫妻关系，育有 5 个子女。大新县民生街北一区 42 号，受访时间：2011 年 8 月 3 日。以下是访谈内容整理：阿公是高中文化，当过高中英语老师，1992 年退休。他自称做这行的都叫师傅，或者直接称呼阿公或阿爷、阿婆，叫道啊、仙啊，听起来不舒服。结识的第二天后再问他用本地土话应该怎么称呼时，阿公才确认，这行本地人称为“苿”，即师傅的意思。阿公祖上有人做道公，阿婆家中亲人没有人做这行。1968 年的时候，做道公的舅公在正月十五来家里吃饭，叫他出师接班做道公，他不同意，说现在斗争这么厉害，自己又是老师，不能做这个。舅公说你不做那就让老婆做，要是不答应，就要送她回娘家，这个送回娘家可是要她

的命的意思，阿婆就只能答应。当年阿婆和一位老师傅的女儿是好朋友，经常到这位师傅家玩，这位师傅和当道公的舅公也熟悉。1968 年后阿婆会突然倒地不省人事，老师傅就来帮忙解，还告诉阿婆，她必须要做这一行才行。阿婆就开始和老师傅偷偷地出去做事，身体慢慢的也好了，但是如果心里有不情愿的想法或者三心二意的时候，就会突然倒地，脸色发白不省人事。因为阿公坚持不做，身体就一直不好，在 1969 年的时候，7 岁的儿子突然得了脑膜炎去世了。舅公又来当面质问：服不服？做不做？阿公这才说服了。但因为是老师的身份，所以还是没法做这行，等时机到了再做。就这样年年生病，一直拖到 1998 年退休了，才开始做事。舅公给了很多经书，有择日的，也有画符的，男师傅有书，女师傅没有书。师傅一生要升级三次，初、中、高级，由老师傅来帮盖帽，帮穿衣，并传印。阿公的服饰是短袖，帽子上没有垂带装饰，阿婆的服饰是短袖，帽子有垂带装饰，男女帽饰上均有三清的字样纹饰。平时阿公和阿婆大多是各做各的事，阿公主要是做入宅、葬坟、白事、超度、满月、生日等，阿婆主要是解灾解难解病等。做事也看具体的项目，阿公一般都是清醒的，帮东家祈祷肯定是要清醒的才做得。如果主家人想要知道过世的那些亲人还有什么要求，阿婆就会请他们回来，这时候过世的人的灵魂在阿婆身上，叫“鬼入身”，这时候阿婆才是不清醒的，但一般做这样的事只做半个小时，太累了就做不得其他的项目了。阿公的调子少，又敲锣打鼓太吵了，听不清楚，阿婆的调子比较多。曾经有人来拜他们为师的，这些人都是有病了，说祖宗叫他一定要做这行，可阿公不想收徒弟。一般都是男拜男师傅，女拜女师傅。

（谭　智）

附录四 陈志秀天酒实录

一、 时间：2011 年 1 月 23—25 日

二、 地点：广西防城港市防城区垌中镇板八村那隆组天婆陈志秀家

三、 仪式类型：天酒 （香坛酒）

四、 参与人员

（一）执仪者：陈志秀（女主人）、裴朝芬、陈立英、栾国英、陆恒华、王伟妪、陈志坚、陆月林、阮胜梅、骆娟珍十位天婆。

（二）仪式辅助人：主家的婶娘负责在场内点香、上供；主家亲朋若干，负责在场外宰杀畜禽，烧火做饭等杂务。

（三）其他参与人：周边四邻及闻讯而来的群众若干。

（四）仪式实录人：孙航、谭智轮流负责录音、录像，孙航负责笔录。

五、 仪式背景

天婆陈志秀家中新盖了平顶楼，需要将自己的神坛从山上的老屋搬至新房中，按照规矩应该做天酒。因为花费较大①，陈志秀本想拖延一段时间再做，不想近期家中接连出现祸事：男主人栾国丰因胃出血住院；孙女和孙子先后因车祸摔伤。因此主家才果断决定尽快做此次天酒，具体日期是请道公查算后确定的。

---

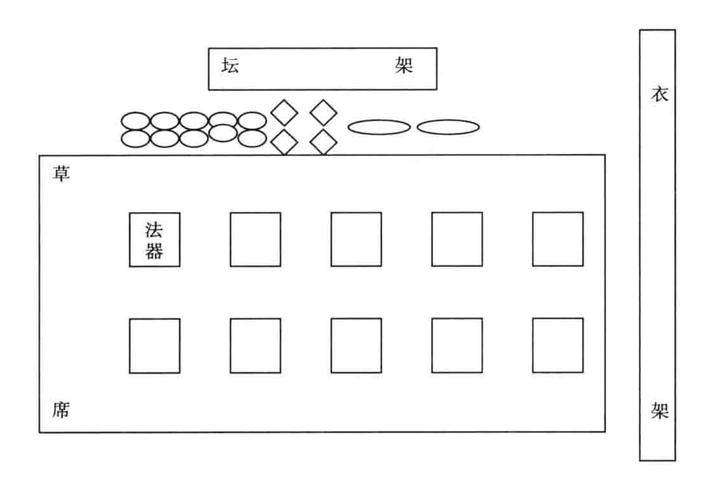
① 据事后主家给笔者提供的数据，此次天酒仪式总共花费约人民币 8000 元。

六、 仪式前准备

（一）挪香根：上午10：00，陈志秀前往老屋，将自己祖师楼中的香根取至新屋，并在家中二层的一个小屋中①重新安置。

（二）道具制作：上午11：00，众天婆陆续来到主家，在一层堂屋②中开始做仪式前的准备：几位天婆用黄、绿纸裁剪烧给祖先及老师傅③的纸衣，黄色的给男人，绿色的给女人；用花纸裁剪送给老师傅的法帽。裁剪好的衣帽折叠后用毛巾包起来备用；用黄色纸叠纸钱若干，作为送给各路鬼神的银钱及上路途中所需的盘缠；另几位天婆用竹子与芭蕉杆制作神坛架及香筒。

（三）神坛布置：堂屋正对门的墙边靠墙居中摆放神坛架，架上插十只香筒。架前放十个装米的小碗④，每个碗中插一支香及一元人民币；碗的右侧⑤放四个装米的小竹篓⑥，再右方摆两个塑料盆，内装棉布数块；米碗前铺草席数张，覆盖了堂屋三分之二的面积⑦，席上靠近坛架分两排摆放着天婆们的法器⑧；堂屋右墙边放一铁架，上挂各位天婆的法衣、法帽。整个神坛布置方位如下图：



图附4-1

---

① 陈志秀在新家的祖师楼。
② 此次天酒仪式的场地。
③ 指天婆的上三代老师傅，一位姓黄，一位姓韦，一位姓栾。
④ 这是执仪天婆兵马的坛位，仪式结束后每位天婆需将碗中的米和钱带走。
⑤ 面对神坛方向。
⑥ 这是上三代与当代老师傅兵马的坛位。
⑦ 这是天婆的仪式活动区域。
⑧ 鞍垫、彩扇与马子。

（四）场外准备：来帮忙的亲戚在场外临时搭建的炉灶边制作糯米糍粑及招待客人的各种菜品。

（五）吃饭：14：00左右，主家用两个大竹匾端上酒菜（有鸡肉与猪肉等荤菜）请天婆们用餐。

七、 仪式过程实录

段落名称	时间	情景描述（形示）	内容含义	音声类型（声示）	备注
封身变家	23日 15：00	各位天婆着便装就座，开始摇扇、晃腿、手持米粒默念咒语，结束前出声念咒，将米粒抛向神坛	用法力封住自己的身体和村庄的各条道路，将整个村庄变为漆黑一团，只有天婆能看得见路，任何外来人及妖魔鬼怪均看不见，无法进入仪式现场	默、念交替	做天时天婆因精力集中，身体很容易遭到妖魔鬼怪的侵袭，因此需要用法力封住身体和整个村庄
请师	15：04	连续打嗝，摇动彩扇开始唱	请自己的兵马和老师傅的兵马入身来帮助做功	唱《请神点兵调》，一领众和。打嗝声	领唱者在前面带路，众人跟随
请祖公	15：09	陈志秀边敲铃边唱，其他天婆继续摇扇唱	请主家的祖公下界来吃饭、喝酒，并向他们汇报准备上天的情况	唱《请祖公调》、铃声	请主家祖公以表对主家的尊重
	15：12	同上	请老师傅的祖公，并向她们汇报主家遭遇的灾难，并请她们吃香火，帮助化解灾难	唱《请祖公调》、铃声	
除秽	15：35	停止敲铃，陈志秀端一碗清水，用柑叶蘸水洒向神坛，其他天婆边摇动彩扇边唱	去除周边的晦气，保证仪式场域的洁净	唱《请神点兵调》	生孩子、死人等都被视为不洁净的事，会带来晦气，对天婆造成伤害
整装、集结	15：39	时而摇扇唱，时而边拍手边唱，时而两手相抱贴近嘴边默念咒，之后用双手食指尖指向家中人的衣物包。段落结束前念咒语	请兵马砍竹编筐盛放行李物品，召集各路兵马及准备上天的灵魂列队集中，不要掉队	唱《请神点兵调》、默、拍手声、念	若家中人的灵魂不慎走失，则会带来不平安

（续表）

段落名称		时间	情景描述（形示）	内容含义	音声类型（声示）	备注
打扫天路①	村头	15：50	边摇马子边唱	大队人马从村头出发，开始上天之路	唱《上路调》，一领众和；马子声	领唱者象征在前面带路的人，其他人紧随其后
	顶黄	16：15	停下马子，时而边拍手边唱，时而念咒，时而摇扇唱，时而用扇蒙脸唱	来到顶黄地界，拜见顶黄公②，汇报家中出现的灾难，请求赎回家人被收走的灵魂③，并请他派代表跟随众人一同上天作证；削平高山，铺平道路，打扫卫生，为第二天迎接神仙下界做清洁的准备	唱《请神点兵调》、念、拍手声	拜见神仙时须用扇蒙脸，代表礼貌
		16：21	其他天婆同上，裴朝芬④左手持主家衣物包，右手用两片甲子边唱边进行占卜。段落结束前念咒语	察看是否所有的灵魂都被成功赎回	唱《解难调》、甲子声、念	
		16：25	众人停唱，聊天、抽烟、弹琴、对歌	休息	说、天琴声、唱《请神点兵调》	琴声可以激励兵马的情绪，琴声越动听，兵马越兴奋
		16：30	边拍手边唱	集结兵马和灵魂，防止走失，结束前念咒	唱《请神点兵调》、拍手声、念	
		16：32	摇马子唱	离开顶黄，继续上路	唱《上路调》、马子声	
	架桥过海	16：43	陈立英将马子团成一团，在两手间滚动，时而唱，时而念咒；其他天婆拍手唱；约一分钟后，众天婆复摇马子	来到海边，请兵马架桥，大队人马经桥过海，过海后继续行进	唱《上路调》、念、马子声、拍手声	陈立英的动作象征修路架桥，由于此次上天只是打扫天路，没有携带大批的供品，因此过海可以直接架桥，无需乘船，不唱《过海调》

① 整个天酒仪式需要上三次天，走三回天路，第一次上天的目的是打扫天路，在各个停靠的站点驱鬼逐秽，确保道路的通畅与洁净；第二次上天时需要携带大量的供品，依次拜见顶黄、顶红、顶官、巫等居住在不同高度的神明，送上礼品，并邀请他们随众人一同下界帮助施法解难；第三次上天则是送神回家。

② 去世的偏人经拣骨仪式之后，他们的灵魂分别被送到顶黄、顶红、顶官、巫四个不同的地方，其中普通偏人的灵魂只能住在位置相对较低的顶黄与顶红，而天婆、道公、仙婆的灵魂则住在更高的顶官和巫。顶黄公、顶红公、顶官公、巫公分别是当地的主管神。

③ 由于陈志秀家中新房落成并已入住，却还没做天酒，祖先为警告家中后代，拿走了一些人的魂魄。故仪式中必须找顶赎魂。

④ 裴朝芬是本组天婆中年龄最大的一个，原本应该由她负责领唱及带路的工作，但因精力不济，改由陈立英来带领，裴朝芬只做些轻一点的工作。

（续表）

段落名称		时间	情景描述（形示）	内容含义	音声类型（声示）	备注
打扫天路	顶红	16：50	停下马子，时而边拍手边唱，时而念咒，时而摇扇唱，时而用扇蒙脸唱	来到顶红地界，拜见顶红公，汇报家中出现的灾难，赎回灵魂。并请他派代表跟随众人一同上天作证；削平高山，铺平道路，打扫卫生，为第二天迎接神仙下界做清洁的准备	唱《请神点兵调》、念、拍手声	
		16：58	其他天婆同上，裴朝芬左手持主家衣物包，右手用两片甲子边唱边进行占卜	察看是否所有的灵魂都被成功赎回	唱《解难调》、念、拍手声、甲子声	
		17：03	边拍手边唱，结束前念咒，双手食指点主家衣物包	集结兵马和灵魂，防止走失	唱《请神点兵调》、念、拍手声	
		17：08	摇马子唱	离开顶红，继续上路	唱《上路调》、马子声	
	顶官	17：13	停下马子，时而边拍手边唱，时而念咒，时而摇扇唱，时而用扇蒙脸唱	来到顶官地界，拜见顶官公，汇报家中出现的灾难，赎回灵魂。并请他派代表跟随众人一同上天作证；削平高山，铺平道路，打扫卫生，为第二天迎接神仙下界做清洁的准备	唱《请神点兵调》、念、拍手声	
		17：20	其他天婆同上，裴朝芬左手持主家衣物包，右手用两片甲子边唱边进行占卜	察看是否所有的灵魂都被成功赎回	唱《解难调》、念、拍手声、甲子声。	
		17：24	边拍手边唱，结束前念咒，双手食指点主家衣物包	集结兵马和灵魂，防止走失	唱《请神点兵调》、念、拍手声	
		17：29	摇马子唱	离开顶官，继续上路	唱《上路调》、马子声	
	巫回程	17：36	停下马子，时而边拍手边唱，时而念咒，时而摇扇唱，时而用扇蒙脸唱	来到巫地界，拜见巫公，汇报家中出现的灾难，赎回灵魂。并请他派代表跟随众人一同上天作证；削平高山，铺平道路，打扫卫生，为第二天迎接神仙下界做清洁的准备	唱《请神点兵调》、念、拍手声	

（续表）

段落名称		时间	情景描述（形示）	内容含义	音声类型（声示）	备注
打扫天路	巫回程	17：41	其他天婆同上，裴朝芬左手持主家衣物包，右手用两片甲子边唱边进行占卜	察看是否所有的灵魂都被成功赎回	唱《解难调》、念、拍手声、甲子声	
		17：50	边拍手边唱，结束前念咒，双手食指点主家衣物包	集结兵马和灵魂，防止走失	唱《请神点兵调》、拍手声、念	
		17：58	摇马子唱	离开巫，踏上回程，迅速飞回	唱《上路调》、马子声	
		18：08	停下马子，陈立英抓米向神坛抛撒，边抛边唱。随后陈立英弹琴，众天婆继续唱	回到家里，犒劳兵马。陈立英先到，先行休息	唱《宴神调》、天琴声	
退兵马		18：11	众天婆拿起彩扇，边摇边唱	工作已结束，请兵马退坛休息	唱《请神点兵调》、抖扇声	
		18：12	众天婆出现强烈打嗝症状	兵马退下	打嗝声	
吃饭休息		18：15	休息	至此天酒的第一段内容全部结束。天婆们开始休息吃饭，只能吃素，不能吃荤		
封身变家		20：02	各位天婆着法衣就座，开始摇扇、晃腿、手持米粒默念咒语，结束前出声念咒，将米粒抛向神坛	用法力封住自己的身体和村庄的各条道路，将整个村庄变为漆黑一团，只有天婆能看得见路，任何外来人及妖魔鬼怪均看不见，无法进入仪式现场	默、念、抖扇声	从此段开始，天婆们均着法衣戴法帽
请师		20：05	连续打嗝，摇动彩扇开始唱	请自己的兵马和老师傅的兵马入身来帮助做功	唱《请神点兵调》，一领众和	
请祖公		20：09	陈立英边敲铃边唱，其他天婆跟唱	请主家祖公和老师傅的祖公下界帮忙解难	唱《请祖公调》、铃声	
除秽		20：29	停止敲铃，陈志坚端一碗清水，用柑叶蘸水洒向神坛，其他天婆边摇动彩扇边唱，段落结束前念咒	去除周边的晦气，保证仪式场域的洁净	唱《解难调》、念	
		20：32	边摇彩扇边唱	上山砍竹子编装东西的箩筐	唱《请神点兵调》	

（续表）

段落名称	时间	情景描述（形示）	内容含义	音声类型（声示）	备注
送衣服	20：36	边拍手边唱，段落结束前出声念咒，双手食指点主家衣物包	呼唤进山砍竹子的兵马赶快回来	唱《请神点兵调》、拍手声、念	
	20：38	陈立英边摇扇边唱，其他天婆旁观	砍竹的兵马已回到家中，整顿休息	唱《请神点兵调》	
	20：39	陈立英从神坛上抓米分给众天婆，大家将米粒握在右手心，在胸前来回晃动，之后靠近嘴边大声念咒语	用咒语封好家中各处，防止不洁净的东西接近	默、念	
	20：43	陈立英连声打嗝，高声唱起一种特殊的歌调，边唱边将米粒在胸前晃动，其他天婆边晃米边出声念咒。随后众天婆将米粒齐抛向神坛，陈立英将双手反剪举向头顶做了一个特殊的动作，随后又连续打嗝，边摇扇边唱，随后又接连打嗝，其他天婆在旁静听	此处特殊的歌调及法术均是跟道公学的，陈立英的动作象征用一把大铲，将不洁净的外鬼铲走	打嗝声、唱特殊歌调、念	
	20：46	陈立英恢复常态，边摇彩扇边唱，其他天婆跟唱。段落结束前念咒	请兵马吃香，准备上路	唱《请神点兵调》、念	
送衣服	20：48	众天婆起身，将事先准备好的纸衣、纸钱分别拿到门口架起的一口铁锅里焚化，边烧边唱，烧完拍手、念咒	给主家祖公和天婆的上三代老师传送衣服和银钱，边烧边报唱其名字，请他们前来领取	唱《请神点兵调》、拍手声、念	给每位老师傅送两套衣服，一套便装，一套法衣（戴帽）
摇甘蔗解难	21：12	天婆们将两根甘蔗砍为约 1.5 米长，头部一截去皮，顶端凿孔插三炷香，每根甘蔗上绑一块花布，天婆们将两根甘蔗立于地上，分为两组，用右手握甘蔗一起轻轻转摇，边摇边唱	用具有法力的甘蔗来替人消灾解难，使人们今后的日子过得像甘蔗一样甜	唱《解难调》	甘蔗上的花布是老师傅遗留下的，可以消灾解难。此段落时间较长，因为需要解难的人很多，除了主家的所有成员及亲属，还有那些拿钱拿糯米来请天婆帮助消灾的主顾，需要一个个解，此段落天婆们进行了分工，各自完成各自的任务

（续表）

<table>
<tr><th colspan="2">段落名称</th><th>时间</th><th>情景描述（形示）</th><th>内容含义</th><th>音声类型（声示）</th><th>备注</th></tr>
<tr><td colspan="2">抓鬼</td><td>22：07</td><td>陈立英与陈志坚面向神坛站立，边唱边用右手持一小撮米在胸前晃动，随后两人相对，走八字交叉步法，边走边晃米粒，口中高声念咒，该段结束前两人面向神坛，用力将手中的米粒抛向身后，向神坛下跪。其他天婆在旁边休息坐等</td><td>到村口去抓鬼，把那些鬼怪用绳索捆绑起来，避免再出来害人。向身后抛象征把抓住的鬼扔出家门</td><td>唱《请神点兵调》、念大段咒语</td><td></td></tr>
<tr><td colspan="2">放法封身</td><td>22：13</td><td>陈立英与陈志坚各持一根点燃的香，依次来到各位席地而坐的姐妹面前，姐妹们两两成对，将头靠在一起，两位天婆每次用左手同时按住两位姐妹的头顶，右手持香在其头顶轻绕，随后将香插在右耳根，双手击掌后用食指点姐妹头顶，口中默念咒语，如此反复做三次方可换人。此段落结束后众姐妹在神坛前就座归位</td><td>此处陈立英与陈志坚代表天婆的大兵马（已故的老师傅），用法力替姐妹们封身，防止受到鬼神袭击</td><td>默、拍手声</td><td>此段只做不唱。据天婆们解释，此处是放法封身，为防止被外人听到，故不能唱</td></tr>
<tr><td colspan="2">请师</td><td>22：18</td><td>众天婆席地而坐齐声唱，陈立英与陆月林各点一支烟，边抽边唱</td><td>请祖师兵马来吃香，带上礼品，准备上路</td><td>唱《请神点兵调》</td><td></td></tr>
<tr><td rowspan="3">上天请神</td><td>村头</td><td>22：21</td><td>边摇马子边唱</td><td>大队人马从村头出发，开始上天之路</td><td>唱《上路调》，一领众和；马子声</td><td>领唱者象征在前面带路的人，其他人紧随其后</td></tr>
<tr><td rowspan="2">顶黄</td><td>22：42</td><td>众人起立，面向神坛，右手握扇与马子连续跪拜，每拜一次需起立再拜，边拜边唱，同时挥动手中的扇与马子</td><td>到达顶黄，向历代老师傅和顶黄公见礼，汇报家中的灾难，请帮助化解，随后再汇报带来的各种礼品</td><td>唱《请神点兵调》、马子声</td><td>此次到顶黄与之前一次不同：前一次来只是预先打招呼并清扫环境，本次由于带来了丰厚的礼品，因此要一一拜见各种神明，拜的次数不定，由报唱内容的长短决定</td></tr>
<tr><td>22：44</td><td>停止跪拜，众人面向神坛而立，快速报唱</td><td>向顶黄公汇报所带的礼品，用这些礼品来赎回有难的灵魂</td><td>唱《解难调》</td><td></td></tr>
</table>

（续表）

段落名称		时间	情景描述（形示）	内容含义	音声类型（声示）	备注
上天请神	顶黄	22：50	陈立英蹲在神坛前，边唱边左手持主家衣物包，右手用甲子算。其他天婆在一旁立等。段落结束前高声念咒、拍手，食指点主家衣物包	察看家中人的灵魂是否都已被赎回	唱《解难调》、甲子声、念	只有赎回灵魂才能得到平安
		22：59	众天婆边唱边将纸钱在神坛前焚化，烧完后拍手、念咒	送礼物给顶黄	唱《解难调》、念	纸钱代表礼物
		23：02	众人起立，面向神坛，右手握扇与马子连续跪拜，每拜一次需起立再拜，边拜边唱，同时挥动手中的扇与马子。拜数次后众人出现直立上跳的降神反应。跳后再向神坛跪拜一次，陈立英出现严重的打嗝现象	请顶黄公随同大家一起下界去投放法力，给人间赐福。直立上跳意味着顶黄公已同意众人的请求	唱《请神点兵调》、马子声、打嗝声	
		23：04	众天婆席地而坐，边拍手边唱，陈立英不唱，坐着抽烟、喝茶、打嗝	犒劳兵马，召集兵马及众灵魂收拾行装，准备继续上路。由于陈立英的兵马有吸烟的喜好，因此她会坐着抽烟	唱《宴神调》、拍手声、打嗝声	
		23：06	摇马子唱	离开顶黄，继续上路	唱《上路调》、马子声	
	过海	23：19	停下马子，边拍手边唱，结束前念咒	来到海边，等待大军全部到达后集结，准备过海	唱《请神点兵调》、念、拍手声	
		23：20	休息，弹琴，对歌、喝茶		唱《请神点兵调》、天琴声	
		23：23	部分天婆边摇扇边唱，部分天婆弹琴	召唤海上的娘音女神和海边的船夫渔民准备船只，帮助大队人马过海。一部分人先上船，其他人仍在岸边休息等待	唱《过海调》、天琴声	这次过海与前一次过海走的是同一条路，不同之处在于前一次是架桥过海，不需要唱《过海调》，这次带着大批的礼品，需坐船过海，需要唱《过海调》

（续表）

段落名称		时间	情景描述（形示）	内容含义	音声类型（声示）	备注
上天请神	过海	23：30	部分天婆时而边拍手边唱，时而边摇扇边唱，另一部分天婆弹琴。陈立英每唱完一段，便将双手握于嘴前，向手心念咒，随后拍手，双手食指点主家衣物包，之后再唱另一段	集中人员与货物，乘船过海，提醒众灵魂风大浪高，当心掉入海中。待到达对岸后将货物搬出船舱清点，并付报酬给娘音及船工表达感谢	唱《过海调》、拍手声、天琴声	
		23：40	休息，喝茶，对歌		唱《请神点兵调》	
		23：43	摇马子唱	离开海边，继续上路	唱《上路调》、马子声	
	顶红	23：49	停下马子，边拍手边唱，结束前对着掌心念咒	到达顶红地界，整顿人马	唱《请神点兵调》、念、拍手声	
		23：50	众人起立，面向神坛，右手握扇与马子连续跪拜，每拜一次需起立再拜，边拜边唱，同时挥动手中的扇与马子	拜见顶红公，汇报家中的灾难，请帮助化解，随后再汇报带来的各种礼品	唱《解难调》、马子声	拜的次数不定，由报唱内容的长短决定
		23：52	停止跪拜，众人面向神坛而立，快速报唱	向顶红公汇报所带的礼品，用这些礼品来赎回有难的灵魂	唱《解难调》	
		23：57	陈立英蹲在神坛前，边唱边左手持主家衣物包，右手用甲子算。其他天婆在一旁立等。段落结束前高声念咒、拍手，食指点主家衣物包	察看家中人的灵魂是否都已被赎回	唱《解难调》、甲子声、念	
		24日 0：06	众天婆边唱边将纸钱在神坛前焚化，烧完后拍手、念咒	送礼物给顶红公	唱《解难调》、念	
		0：09	众人起立，面向神坛，右手握扇与马子连续跪拜，每拜一次需起立再拜，边拜边唱，同时挥动手中的扇与马子。拜数次后众人出现直立上跳的降神反应。跳后再向神坛跪拜一次，陈立英出现严重的打嗝现象	请顶红公随同大家一起下界去投放法力，给人间赐福。直立上跳意味着顶红公已同意众人的请求	唱《请神点兵调》、马子声、打嗝声	

（续表）

段落名称		时间	情景描述（形示）	内容含义	音声类型（声示）	备注
上天请神	顶红	0：10	众天婆席地而坐，边拍手边唱，结束前念咒，食指点主家衣物包	召集兵马及众灵魂，收拾行装，准备继续上路	唱《请神点兵调》、拍手声	
		0：14	摇马子唱	离开顶红，继续上路	唱《上路调》、马子声	
	顶官	0：17	停下马子，边拍手边唱，结束前对着掌心念咒	到达顶官地界，整顿人马	唱《请神点兵调》、念、拍手声	
		0：18	众人起立，面向神坛，右手握扇与马子连续跪拜，每拜一次需起立再拜，边拜边唱，同时挥动手中的扇与马子	拜见住在顶官的历代老师傅及顶官公，汇报家中的灾难，请帮助化解，随后再汇报带来的各种礼品	唱《请神点兵调》、马子声	拜的次数不定，由报唱内容的长短决定
		0：20	停止跪拜，众人面向神坛而立，快速报唱	向顶官公汇报所带的礼品，用这些礼品来赎回有难的灵魂	唱《解难调》	
		0：28	陈立英坐在神坛前，边唱边左手持主家衣物包，右手用甲子算。其他天婆在一旁立等。段落结束前高声念咒、拍手，食指点主家衣物包	察看家中人的灵魂是否都已被赎回	唱《解难调》、甲子声、念	
		0：37	众天婆边唱边将纸钱在神坛前焚化，烧完后拍手、念咒	送礼物给顶官公	唱《解难调》、念、拍手声	
		0：39	众人起立，面向神坛，右手握扇与马子连续跪拜，每拜一次需起立再拜，边拜边唱，同时挥动手中的扇与马子。拜数次后众人出现直立上跳的降神反应。跳后再向神坛跪拜一次，陈立英出现打嗝现象	请顶官公随同大家一起下界去投放法力，给人间赐福。直立上跳意味着顶官公已同意众人的请求	唱《请神点兵调》、打嗝声、马子声	
		0：41	众天婆席地而坐，边拍手边唱，结束前念咒，食指点主家衣物包	召集兵马及众灵魂，收拾行装，准备继续上路	唱《请神点兵调》、拍手声、念	
		0：45	摇马子唱	离开顶官，继续上路	唱《上路调》、马子声	

（续表）

段落名称		时间	情景描述（形示）	内容含义	音声类型（声示）	备注
上天请神	巫	0：51	停下马子，边拍手边唱，结束前对着掌心念咒	到达巫地界，整顿人马	唱《请神点兵调》、念、拍手声	
		0：52	众人起立，面向神坛，右手握扇与马子连续跪拜，每拜一次需起立再拜，边拜边唱，同时挥动手中的扇与马子	拜见住在巫的历代老师傅及巫公，汇报家中的灾难，请帮助化解，随后再汇报带来的各种礼品	唱《请神点兵调》、马子声	拜的次数不定，由报唱内容的长短决定
		0：54	停止跪拜，众人面向神坛而立，快速报唱	向巫公汇报所带的礼品，用这些礼品来赎回有难的灵魂	唱《解难调》	
		1：02	陈立英坐在神坛前，边唱边左手持主家衣物包，右手用甲子算。其他天婆在一旁立等。段落结束前高声念咒、拍手，食指点主家衣物包	察看家中人的灵魂是否都已被赎回	唱《解难调》、甲子声、念	
		1：09	众天婆边唱边将纸钱在神坛前焚化，烧完后拍手、念咒	送礼物给巫公	唱《解难调》、念	
		1：11	众人起立，面向神坛，右手握扇与马子连续跪拜，每拜一次需起立再拜，边拜边唱，同时挥动手中的扇与马子。拜数次后众人出现直立上跳的降神反应。跳后再向神坛跪拜一次，陈立英出现打嗝现象	请巫公随同大家一起下界去投放法力，给人间赐福。直立上跳意味着巫公已同意众人的请求	唱《请神点兵调》、马子声、打嗝声	拜的次数不定，由报唱内容的长短决定
		1：13	众天婆席地而坐，边拍手边唱，结束前念咒，食指点主家衣物包	召集兵马及众灵魂，收拾行装，将巫公的日常生活用品打包装箱，一起携带；打开天门，等待依端、依亚以及那些喜爱歌舞的年轻天神到来，请他们一同回家对歌玩耍	唱《请神调》、拍手声	在巫地有一扇天门，依端依亚及许多喜爱歌舞的年轻神灵都住在里面，依端、依亚是她们的主管。天门平时上着八重大锁，每逢有天婆做天酒，只要邀请他们，天门就会打开，依端、依亚会带着众乐神下界同地上的人们一起对歌、跳舞，通晓娱乐
		1：20	摇马子唱	众神到齐，离开巫，踏上归程。其间经过顶官、顶红、顶黄时顺便捎带上他们的行李物品	唱《上路调》、马子声	

（续表）

段落名称		时间	情景描述（形示）	内容含义	音声类型（声示）	备注
上天请神	回程	1：35	停下马子，众天婆拍手唱，陈立英对着主家的衣物包念咒、施法	回到家里	唱《请神点兵调》、念、拍手声	
退兵马		1：38	众天婆边摇彩扇边唱，结束前连续打嗝。之后脱去法衣，仪式暂停	请各路神仙休息，请兵马退身	唱《请神点兵调》、打嗝声	仪式至此暂停，天婆们脱去法衣暂行休息，待天亮后继续
拜神求法	拜顶黄公	24日 7：53	天婆们穿好法衣，手拿彩扇，面向神坛，出现打嗝后直立上跳，随后面对神坛站立而唱	拜请顶黄公，求他施放法力给众天婆	唱《请神点兵调》、打嗝	顶黄公、顶红公、顶官公、巫公等神明昨晚被请下界之后就和众人一同在家中休息，现在正式在家中拜见他，向他们一一求法祈福
		7：56	右手握扇与马子连续跪拜，每拜一次需起立再拜，边拜边唱，同时挥动手中的扇与马子。约两分钟后面对神坛站立，快速报唱	给顶黄公见礼，向其汇报做天酒的原因，报告家中出现的各种灾难，请她帮助化解	唱《请神点兵调》、马子声	此时在主家门外的空场上，帮工的人们忙碌着为大家准备早饭，家里的亲戚们也陆续前来
		8：03	众天婆再行跪拜礼，数次后陈立英突然出现直立上跳，之后背对神坛坐于地上，不停地晃腿打嗝，众天婆忙将其围住，两人一组，依次俯身跪在其面前，陈立英用双手食指各指两人头顶，对其默念咒语。随后两位天婆起身直立上跳，换另两位前来下拜。等到所有天婆被施法后，则轮到在场外等候的主家亲戚请顶黄解难	顶黄公附体现身，天婆们向其求法，顶黄为她们一一注人法力	天婆向顶黄公施礼前及得法后均唱《请神点兵调》，顶黄公施法的过程中只有形示，没有声响。陈立英附体前与众天婆一同唱，附体后不唱。打嗝声、默	陈立英直立上跳表示顶黄公已借她的身体现身于众人面前；众天婆被施法后的直立上跳表示她们已获得法力
		8：10	众天婆围坐在陈立英周围，给她敬酒，敬酒时需用布垫杯底；与她聊天。陈立英在聊天的同时仍不断晃腿打嗝，面带慈祥的笑容	向顶黄公敬酒，与顶黄聊天，顶黄祝福大家一切平安顺利	说	

（续表）

段落名称		时间	情景描述（形示）	内容含义	音声类型（声示）	备注
拜神求法	拜顶黄公	8：14	两位天婆点燃两炷香，分别将燃着的香头递向陈立英嘴边，陈立英用嘴将香头咬下，吐到天婆们用彩扇捧着的蒌叶上，众天婆抢着去咀嚼这片蒌叶，其间伴随着与顶黄的交谈，还要为其漱口、擦嘴、敬茶、点烟，此程序重复三次	咀嚼被顶黄公施法的蒌叶可以使天婆变得越来越聪明，做天越来越灵验	说	此内容在以下依次请顶红公、顶官公的环节中反复出现，但由于请下来的各类神法力大小不同，因此在咬香头的次数上有区分：顶黄公只咬三次香头，顶红公咬五次，顶官公咬七次
		8：18	陈立英出现严重的打嗝症状，一位天婆忙从身后扶住她，另两位唱着俯身跪拜	顶黄公下身	打嗝、唱《请神点兵调》	此环节整体表达仍以形示为主，只在两位天婆跪拜告别的瞬间出现非常短暂的一两句唱。天婆的解释为：此处是请顶黄公退身，必须唱，代表礼貌，否则将被视为无礼
	拜顶红公	8：19	众天婆面向神坛站立而唱	请顶红公	唱《请神点兵调》	
		8：20	右手握扇与马子连续跪拜，每拜一次需起立再拜，边拜边唱，同时挥动手中的扇与马子。约两分钟后面对神坛站立，快速报唱	给顶红公见礼，向其汇报做天酒的原因，报告家中出现的各种灾难，请她帮助化解	唱《请神点兵调》，马子声	
		8：29	众天婆再行跪拜礼，数次后陈立英突然出现直立上跳，之后背对神坛坐于地上，不断晃腿打嗝。众天婆忙将其围住，两人一组，依次俯身跪在其面前，陈立英用双手食指各指两人头顶，对其默念咒语。随后两位天婆起身直立上跳，换另两位前来下拜	顶红公附体显身，天婆们向其求法，顶红公为她们一一注入法力	天婆向神施礼前及得法后唱《请神点兵调》，神施法时仅有形示，无任何声响。打嗝声、默	

（续表）

段落名称		时间	情景描述（形示）	内容含义	音声类型（声示）	备注
拜神求法	拜顶红公	8：32	两位天婆点燃两炷香，分别将燃着的香头递向陈立英嘴边，陈立英用嘴将香头咬下，吐到天婆们用彩扇捧着的蒌叶上，众天婆抢着去咀嚼这片蒌叶，其间伴随着与顶红的交谈，还要为其漱口、擦嘴、敬茶、点烟，此程序重复五次；之后再给陈立英端酒，陈立英与众天婆显得十分亲昵，将杯中酒让给每位天婆喝	咀嚼被顶红公施法的蒌叶可以使天婆变得越来越聪明，做天越来越灵验。天婆们争相与顶红公亲近	说	此环节气氛十分轻松，天婆们与神的关系显得十分亲密，没有距离感，她们像孩子般争抢着神施法后递给的蒌叶、烟、酒等物，抢到的人面露满足的笑容
		8：43	从场外按排行依次走进主家家人及亲戚，向陈立英跪拜，陈立英逐一向他们施法	场外等候的人向顶红公求法	默	
		8：45	陈立英出现严重的打嗝症状，一位天婆忙从身后扶住她，另两位唱着俯身跪拜	顶红公下身	打嗝声、唱《请神点兵调》	
	拜顶官公	8：46	众天婆面向神坛站立而唱	请顶官公现身	唱《请神点兵调》	
		8：48	右手握扇与马子连续跪拜，每拜一次需起立再拜，边拜边唱，同时挥动手中的扇与马子。约两分钟后面对神坛站立，快速报唱	给顶官公见礼，向其汇报做天酒的原因，报告家中出现的各种灾难，请她帮助化解	唱《请神点兵调》，马子声	
		8：55	众天婆再行跪拜礼，数次后陈志秀突然出现直立上跳，之后背对神坛坐于地上，众天婆忙将其围住，两人一组，依次俯身跪在其面前，陈志秀用双手食指各指两人头顶，对其默念咒语。随后两位天婆起身直立上跳，换另两位前来下拜	顶官公附体显身，天婆们向其求法，顶官公为她们一一注入法力	天婆向神施礼前及得法后唱《请神点兵调》，神施法时无任何声响	默

（续表）

段落名称		时间	情景描述（形示）	内容含义	音声类型（声示）	备注
拜神求法	拜顶官公	9：00	场外帮厨的人赶一头活猪、拿一只活鸡到门口请陈志秀过目	请顶官公验看敬献的活鸡和活猪，请求她允许宰杀	说	此时户外已搭起了一个大棚，下面摆放了数张准备用来宴请宾客的桌椅
		9：03	从场外依次走进主家的亲人，向陈志秀跪拜，陈志秀为他们施法	请顶官公为家人解难	默	
		9：14	众天婆围坐在陈志秀周围，给她敬茶、敬酒、敬烟，陈志秀与大家十分亲昵地交谈，并把自己的烟、酒分给天婆们	天婆争相与顶官公亲近	说	
		9：25	两位天婆点燃两炷香，分别将燃着的香头递向陈志秀嘴边，陈志秀用嘴将香头咬下，吐到天婆们用彩扇捧着的蒌叶上，众天婆抢着去咀嚼这片蒌叶，此程序共重复七次，其间伴随与陈志秀聊天	咀嚼被顶官公施法的蒌叶可以使天婆变得越来越聪明，做天越来越灵验	说	
		9：35	主家弟媳从场外端上一个竹匾，里面盛放三只小碗：一只盛清水，另两只盛大米。其中一只米碗上插着香和一卷钱，并放有一枚生鸡蛋；陈立英将一把剪刀和一根红色的毛线递给陈志秀，陈志秀边默念咒语，边将毛线举在水碗上方剪为数段，断线掉落在水中；陈志秀又拿起鸡蛋，口中默念咒语，用剪刀对着鸡蛋的尾部做修剪状，之后将蛋投入水碗，随后用剪刀将鸡蛋撩拨起来，使其掉落于盛碗的竹匾内。其他天婆坐在一旁观看，并相互交谈。本次来解短命关的共有四人，故以上程序被重复了四次	此环节为“解短命关”。有些偏人经道公算出被短命关所缠，活不长，就需要解除“短命关”。用剪刀把毛线剪断掉入水中，此关就算解开了。用剪刀撩拨鸡蛋出碗，代表事主已获吉祥	说、默	此种法术只有顶官公可以做，因此每逢天婆做天酒，便有周边需要解关的人前来求解，来时需自带一小袋米、一根毛线、一枚鸡蛋及一些零钱

（续表）

段落名称		时间	情景描述（形示）	内容含义	音声类型（声示）	备注
拜神求法	拜顶官公	10：04	解关完毕，撤去竹匾，被解难的四位事主进入屋内，一齐头靠头跪在陈志秀面前，陈志秀双手合拢放于膝前，口念咒语，随后分别抚摸四人头顶	继续为解“短命关”的事主消灾	默	
		10：07	陈立英将一卷新毛巾递给陈志秀，陈志秀将毛巾置于膝上，双手用食指指向毛巾，双膝晃动，口中默念咒语	毛巾是各位天婆从家中带来的，在经过顶官公施法之后，这些毛巾是最好的吉祥礼品，可以带回家去馈赠亲朋	默	毛巾是天酒仪式中赠给神灵的最佳礼品，象征着洁净
		10：10	陈志秀无力地躺倒在陈立英怀里，众位天婆纷纷站起，边唱边向她行跪拜礼	送顶官公退身	唱《请神点兵调》	
	拜巫公	10：12	众天婆面向神坛，站立而唱，随后边唱边对着神坛反复跪拜	请巫公降身	唱《请神点兵调》	
		10：14	右手握扇与马子连续跪拜，每拜一次需起立再拜，边拜边唱，同时挥动手中的扇与马子。约两分钟后面对神坛站立，快速报唱	给巫公见礼，向其汇报做天酒的原因，报告家中出现的各种灾难，请她帮助化解	唱《请神点兵调》，马子声	
		10：19	众天婆再行跪拜礼，数次后陈立英突然出现直立上跳，之后背对神坛坐于地上，不断晃腿打嗝。众天婆忙将其围住，两三人一组，依次俯身跪在其面前，陈立英用双手食指各指两人头顶，对其默念咒语。随后两位天婆起身直立上跳，换另两位前来下拜	巫公附体现身，天婆们向其求法，巫公为她们一一注入法力	天婆向神施礼前及得法后唱《请神点兵调》，神施法时仅有形示，无任何声响。默	

（续表）

段落名称		时间	情景描述（形示）	内容含义	音声类型（声示）	备注
拜神求法	拜巫公	10：25	陈立英在陈志秀身旁坐下，并与之大声聊天。随后主家各亲戚按辈分及排行依次进来向陈志秀跪拜，陈志秀口念咒语，抚摸其头顶，为其解难，结束前拍手。其他天婆则坐在一旁各自谈天说笑	与巫公聊天，请巫公为主家各房亲戚消灾祈福	默、说	
		10：37	主家弟媳递上一个竹匾，陈立英从神坛边的竹篓里取出一个插香的木瓜和芭蕉蕾，将其放在竹匾里。陈志秀左手捧起芭蕉蕾，右手轻轻拍击，同时嘴里不时发出“咕咕，咕咕”的鸡叫声。随后拔下芭蕉蕾旁的一簇花蕊，将其一根根剥离开放在竹匾里，口中依次按“公鸡——母鸡”的顺序依次边念边查算，每放一根念一下，若最后一根为公鸡，则意味着一切圆满	请巫公检验敬献的素鸡和素猪等供品，宰杀芭蕉鸡	说、拟声	做天酒前后天婆们都可以吃肉，但一旦仪式开始，整个过程中便只能吃素，因此供品中的肉食均用其他物品来替代，芭蕉蕾代表鸡，木瓜代表猪
		10：39	陈立英将木瓜放入竹匾，用刀将其切为碎块，又从事先准备好的一个塑料袋内取出一堆切成块的糍粑，将之与木瓜块混合在一起。陈志秀抓起这些混合物抛向众天婆及围坐在四周的人们，众人争抢	宰杀木瓜猪，并将猪肉与糍粑赐给众人分享	说	吃了这些糍粑不仅可以保平安，还可有助于女子生育

（续表）

段落名称		时间	情景描述（形示）	内容含义	音声类型（声示）	备注
拜神求法	拜巫公	10：42	从场外走进一个年老的女子，很害羞地与陈志秀对面而坐，陈志秀拿起一截竹条，对着自己和该女子的面部做刮擦状，随后又拿起一面镜子端详两人的面容；陈立英从神坛边取来一坛米酒，又递给陈志秀一根甘蔗，陈志秀将甘蔗根部插入酒坛后取出，递在女子面前，请她嗅闻酒的味道是否清香；陈立英拿出一条红色的长围巾，将围巾的中部缠绕在甘蔗上，两端分别递给陈志秀和年老的女子；待两人牵好后，年老女子转身站起，牵着围巾的一端缓步走出门外，出门后将围巾围上。陈志秀依然坐在原地，众天婆一同起身，边唱边向陈志秀跪拜	此段内容为“给巫公娶亲”，据说巫公没有老婆，因此需要找一个寡妇来与他成亲。竹条刮脸、照镜子代表娶亲前的化妆开脸，坛中酒为成亲的喜酒，红围巾象征着结婚时牵引新人的红绸。娶罢亲后巫公退身	说、唱《请神点兵调》	老年妇女是主家事先请好的，必须是寡妇，与巫成亲，主家需要支付她一定的费用
		10：47	众天婆面向神坛，挥动彩扇高歌	到了午饭时间，天婆请兵马暂时退下	唱《请神点兵调》、抖扇声	此时场外前来祝贺的亲朋好友皆已落座，品尝主家准备的丰盛酒宴
		10：50	主家用竹匾将天婆们的饭菜端入堂屋，天婆们脱去法衣，摘下法帽，开始休息吃饭，饭菜皆为素食①			在吃饭的间隙时段，主家已派人在屋内靠门口的位置沿两边墙各架起一座木梯，并在两梯间约两米高的位置绑上两根胳膊粗细的竹竿
	拜依端、依亚	12：00	众天婆再次穿法衣戴法帽，拿来两根头部点着三炷香的甘蔗。天婆们面向神坛分为两组，每组人用右手共持一根竖立的甘蔗，沿逆时针方向转动，边转边唱	请依端、依亚降身，为大家解难	唱《请神点兵调》	甘蔗象征依端、依亚的手杖，具有消灾解难的法力

① 做天酒过程中天婆们必须吃素，否则脚下就会因有油而打滑，行不得路。

（续表）

段落名称		时间	情景描述（形示）	内容含义	音声类型（声示）	备注
拜神求法	拜依端、依亚	12：09	一位年长的妇人穿便装来到神坛前，与天婆栾国英与陈秀坚一组，共同横握一根甘蔗，面向神坛边唱边不断下拜，随后三人便竖拄着甘蔗一同直立上跳，且边跳边唱。老妇的反应尤为剧烈，上跳不止，被几位天婆扶住身体，天婆们见她反应太剧烈，均用手压住她的头顶，帮助她镇住身体，同时放大了歌唱的声音	请依端、依亚替患病的妇人解难	唱《请神点兵调》	此妇人为主家亲戚，最近出现了一些身体上异常的症状，因此来请依端、依亚帮助解难
		12：13	各位天婆各自拿起自己的天琴，斜抱在胸前，四位天婆两两相对跳起了天舞，边跳边唱；其他天婆在一旁边走边弹边唱	依端、依亚已经降临，显露自己喜爱歌舞的天性	唱《请神点兵调》、天琴声	主家人在已经搭好的两米高的竹架上放置两个竹匾，内装切成块的芭蕉杆、纸钱及一根燃着的香
		12：18	众天婆各自手持天琴边走边弹边唱，时而面对竹架上放置的竹匾，用琴头将其掀落在地，随后又转身面对神坛，很投入地向神报唱。负责点香的婶娘见有竹匾掉落，便上前捡起，重新按要求将竹匾放置于竹架上。此段落持续时间较长，天婆们轮流掀来唱去掀，如此反复许多次	此段带有占卜的性质，掀翻的竹匾掉落在地，如果是倒扣，便代表吉祥，如果匾口朝上，则代表不吉，需要重新再掀一次，直至吉祥。天婆们各自分工，将主家各成员的命运占卜一遍，直至每个人都获吉祥。此外，在场外观看的人们此时也可以用少量的酬金委托天婆替自己或家人解难。面对神探所唱内容为向神报告占卜人的名字及基本情况	唱《解难调》、默	此时屋里屋外已聚集了许多的客人，气氛很热烈，大家围拢着观看天婆们的表现
		13：12	天婆们又跳起天舞，随后出现直立上跳。刚才搭起的竹架被主家人拆去	依端、依亚解难完毕，再度以歌舞娱乐	唱《请神点兵调》	
		13：15	天婆们放下天琴，拿起彩扇，面对神坛，边扇边唱。段落结束前念咒	请依端、依亚退身	唱《解难调》、抖扇声、念	
		13：18	天婆们脱去法衣法帽	拜神完毕	说	

（续表）

段落名称	时间	情景描述（形示）	内容含义	音声类型（声示）	备注
犒劳兵马	13：20	主家在神坛左侧的墙角边又设一坛，用三个竹匾盛放着猪脸、猪肉、酒和米饭。陈立英和另两位天婆穿便装坐于此坛前，边抛撒米粒边唱	犒劳辛苦的兵马，请他们吃饭喝酒	唱《宴神调》	主家婶娘在门口的大铁锅内烧纸钱，这是付给兵马的报酬
退兵马	14：20	天婆们手执彩扇，边摇边唱，并不断晃腿、打嗝	退去兵马，请兵马休息	唱《请神点兵调》、打嗝声、抖扇声	天婆们可以稍作休息，为晚上彻夜的对歌做准备
歌舞娱乐	18：00	天婆们穿戴好法衣法帽，面向神坛站立而唱，随即便出现直立上跳，各自拿起天琴，边走边弹边唱，有些天婆则两两相对跳起天舞	请依端、依亚以及那些喜爱唱歌、跳舞的年轻神明上到天婆身上，与前来参见对唱的群众一起娱乐	唱《请神点兵调》、天琴声	屋内屋外已被人们围得水泄不通，有些是专程前来对歌的，有些则是看热闹的。会对唱的基本全是六十岁以上的老者
	18：10	天婆们分别走向围观的宾客，各自寻找对歌的对象，与之展开对唱。一些善于对唱的男宾客坐在屋内，与各位天婆轮流对歌，即兴编词，有问有答，尽显歌者的聪明才智。在对歌的过程中，天婆们会端起托盘，边唱边向宾客们敬献烟、酒、茶，客人们则会在托盘里放些零钱，或把崭新的毛巾绑在天婆的琴头上表示感谢。天婆们接受了礼物，便会转身到神坛前为送礼的客人祈福	现场气氛喧闹而热烈，充斥着歌声、琴声、笑声和喧哗声。对唱采用《请神点兵调》	对唱的内容多为异性间的相互夸赞与自谦，也包含相互的祝福。唱词追求押韵，追求幽默诙谐的风格，多用比喻的修辞手法，体现了歌者的善于灵机应变的聪明才智	
	19：10	陈立英唱起一种特殊的歌调，跳起一种特殊的舞蹈	一位会唱特殊歌调的歌舞神附在她的身上	同上、特殊歌调	据天婆讲，这晚参与娱乐的歌舞神很多，他们轮流附在天婆们的身上，一个尽兴后便下身换另一个上身
	25日 0：00	围观的群众大多已散，剩下几位老年男子，他们是对唱天歌的高手，准备一直奉陪到天亮。双方边唱边相互敬酒		唱《请神点兵调》、说	按照规矩，对唱必须进行到东方发白，否则神仙不尽兴，便会降罪。据说过去能坚持到天亮的人很多，如今会唱天歌的男性越来越少了

（续表）

段落名称	时间	情景描述（形示）	内容含义	音声类型（声示）	备注
歌舞娱乐	7：04	对歌仍在继续		唱《解难调》	夜间天婆们轮流休息，总有两三位坚持与宾客对歌，保证歌声不断。去休息的天婆退下兵马，脱去法衣，换上便装，至天明时所有天婆均换上便装
	7：52	天婆们面向神坛站立，手执天琴而歌			
	7：54	主家婶娘端上十碗米酒，每位天婆端起一碗，背对神坛，面向户门而唱。唱罢，将酒端给在门口等候的主家人及帮工的人们喝	酒中被依端、依亚放入了祝福，请帮忙的人来喝，向大家表示感谢	唱《解难调》、说	
	8：01	天婆们拿起天琴，唱起天歌，边唱边舞	依端、依亚准备退身，临退前依依不舍	唱《请神点兵调》	
	8：03	天婆们站立着围拢成一个小圆圈，各自将手中的天琴琴头朝下聚在圈中央	请依端、依亚及那些喜爱歌舞的神全部退下，不要贪恋人间的欢乐	唱《请神点兵调》	一定要把附在身上的神全部退掉，一个也不能留下，否则就会不平安
礼毕送神	8：20	天婆们着便装坐于神坛前，手指彩扇，边摇边唱	告知各位被请下界的神天酒已经做完，请神明准备，天婆和兵马将护送他们回家	唱《请神点兵调》	
	8：24	边唱边拍手。本环节结束前念咒语	呼唤、提醒准备回程的人员，请大家一同出发，不要被落下	唱《请神点兵调》、念、拍手声	
	8：28	天婆边摇马子边唱	开始上路	唱《上路调》、马子声	
	8：39	放下马子，边拍手边唱。结束前念咒	到达顶黄，将顶黄公送到家里，并帮他安放行李物品及带回家的礼品	唱《请神点兵调》，拍手声、念	
	8：43	摇马子唱	离开顶黄继续上路	唱《上路调》、马子声	
	9：00	停马子拍手唱。结束前念咒	到达顶红，送顶红公回家	唱《请神点兵调》，拍手声、念	
	9：08	摇马子唱	离开顶红继续上路	唱《上路调》、马子声	

（续表）

段落名称	时间	情景描述（形示）	内容含义	音声类型（声示）	备注
礼毕送神	9：13	停马子拍手唱，结束前念咒	到达顶官，送顶官公回家	唱《请神点兵调》，拍手声、念	
	9：20	摇马子唱	离开顶官继续上路	唱《上路调》、马子声	
	9：24	停马子拍手唱，结束前念咒	到达巫，送巫公回家。并与侬端、侬亚及喜爱歌舞的众神告别，请他们进入天门，并将天门上的大锁锁牢	唱《请神点兵调》，拍手声、念	
	9：32	边拍手边唱，结束前念咒	赎魂，将主家所有人的灵魂全部赎回，无一遗漏	唱《请神点兵调》、拍手声、念	
	9：38	摇马子唱	踏上归途，一路呼唤自己的兵马不要走失	唱《上路调》、马子声	
	9：52	停马子，边拍手边唱。将神坛前主家人的衣物包解开，结束前念咒	回到家中，把赎回的魂还给主家	唱《请神点兵调》、拍手声、念	
	9：55	天婆们每人从神坛上的米碗里抓把米，在嘴前晃动，默念咒语后面向户门，边直立上跳边唱，同时将米粒抛撒向门外	退兵马，请前来帮忙的祖师兵马“该回哪里回哪里”	唱《请神点兵调》、默	
	10：00	各自收拾法器物品及收到的礼品，各自回家	仪式全部结束		

（孙　航）

附录五　“梅花园”与“做奸禁”

平果县位于广西壮族自治区南部地区，地处右江中游。平果县族群杂居，境内世居的族群有四个：壮族、汉族、苗族、瑶族。壮族人口为平果县境内的主要民族，占90%以上。壮语属于汉藏语系壮侗语族壮傣语支。平果县的“梅花园”是壮人针对“活魂灵”所做的仪式，即参与者与不在眼前的活人的“灵魂”用对歌的方式“通话”，当地人称“郎歪”。梅花园的称谓，当地人称是文化大革命时期工作队命名的，再无其他方面的解释。

平果嘹歌歌师黄国观的哥哥黄国栋会“做梅花园”，即“郎歪”仪式操持者。当地人对此类仪式专家无特别称谓。黄国栋是当地有名的道士兼歌师，身为道士的黄国栋自有一套隔阴阳的办法。而“隔阴阳”在做“郎歪”过程中是“核心技术”。如是没有能隔阴阳的仪式专家在场，参与者会走邪路，严重者会走“不归路”，有生命危险。“郎歪”最好在晚上或者下雨天施行，因白天大都在外劳作，如是把对方的魂灵招来，会给“被招魂者”带来身体的不适（头晕和呕吐等），晚上和雨天在室内，身体感觉不适可随时卧倒休息。

当地人为什么做“郎歪”，参加“郎歪”的人其实都是在对歌活动中相识的“贝侬”。只有爱唱歌的才参与到“郎歪”中，不会唱歌的或者老人可以坐在旁边观摩。歌场上心有所属的男女青年带歌圩散去后可以通过这种方式与对方通话，他们称“做这个仪式是拿来讲话的”。以歌唱的形式完成此类“非日常”的“讲话”，壮语土话称“口反就”。在平果，“郎歪”时唱的是当地的“文歌”或“哈嘹”。壮族青年只要是在歌圩上看上别村的小伙子或姑娘，都可以这种形式把他（她）的魂灵请来，探询对方内心的真实想法。平果的壮族，受汉族影响较深，亦讲究父母之命，媒妁之言。传统乡土社会，交通极为不便，自由恋爱的男女青年几个月无法见面，也以此方式一诉相思之苦。

除白天不做“郎歪”以外，并无其他时间禁忌。一群歌友中如是有人提议做“郎歪”，会有人把仪式专家请来，仪式过程如下：

1. 在田边拾来青的生茅草后，一群人进入家屋内，仪式专家把一张席子铺在堂屋的中间，屏住呼吸把众人带来的生茅草打上活结，连着历书一块放在席子之下。对着门口的地方放一碗水，谓之“河”，置一把菜刀于一碗水之上，谓之“桥”，把钱（硬币和纸币都可）放在“桥头”，“郎歪”过程中家屋的门一定要开着，桥的一边对着屋门，一边对着将被附体者。

2. 一大帮人分坐在席子四周，对着家屋门的位置不可坐人，仪式专家念念有词在人群外侧边走边唱“请人（魂）歌”：

请人（魂）的歌词

Mgvaiq nyaemz 快快地转

Mehgaeq ndaem bae heuh 黑母鸡去叫

Bae heuh aeu hoen adip 去叫活人的魂

Bae rip aeu hoen buengq 去唱朋友的魂

众人也唱文歌或哈嘹“引”魂灵进来，当地土话叫“口分熟”。此时，一位入定者抱膝坐在席子中间，面对着大门，不停地以顺时针方向摇摆，由慢渐快。当地人认为只有“命大”者才可附体，一般大家会推选曾有过附体经历者当“中间人”，也有一直不能进入附体状态的，当感觉到手脚发麻，即是不能进入附体状态，此人会自动起身，换其他人继续进行。

3. 众人不停地唱，席子中间的人进入附体状态，手和脚由蜷缩状态慢慢地在席子上舒展开，她的双脚慢慢往前伸，同时两手自然下垂，身体开始向右摆动旋转。坐在席子四周的人以唱歌的方式邀请和问话，比如说，可以问：“某某村，有一个叫某某的女孩，你叫她来一下。”

4. 如果附体者说“多不了口反”，即邀请来的魂灵并不想见你。再换其他人问话，魂进入附体者后，附体者发出一声“yiu”，他开始唱歌，自报家门，说出他（她），即招来的魂从哪里来，来做什么，旁边的无论问什么，中间人都会回答。问的内容主要有：去了那么久，你想我吗；你现在做什么工啊；你和我谈，有没有和父母说；父母有没有同意之类的内容。

5. 附体者低声吟唱，身体顺时针摇摆，当附体者身体反向摇摆，并且唱的歌词为“Hwnj luengqbienq daeuj in，hwnj namh nding daeuj genx”（穿出棺材缝身痛，穿出红泥缝身酸），这是一种走上阴路的言语信号。此时就是附体者碰到鬼（死人的灵魂）了，仪式专家为了让附体者醒来，他会用歌声来隔死人的魂灵。

隔鬼魂的歌

Aeu hazheu daeuj yiimj 要茅草来阻挡死魂

Aeu foedgyieng daeuj gek 用灌木的叶子把鬼魂隔开
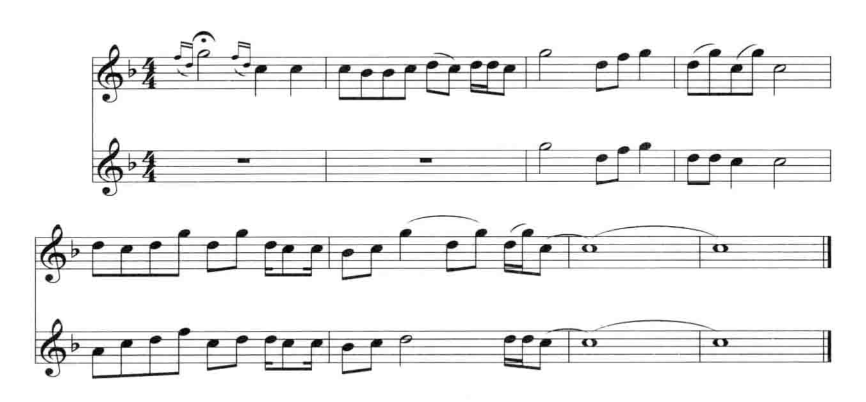
Gek fangz ok song mbiengj 鬼魂到门外的两边

Byiengj fangz ok song baih 搬鬼魂过两边

如果出现以上情况，仪式应该马上结束，其他情况可随时结束“郎歪”仪式。

梅花园所对唱之“哈嘹”曲调：

谱例附 5 - 1



广西宜州八月十五“做奸禁”与平果的“梅花园”类似，都是在人群的集会中有人附体，并借助仙家力量招来生人的灵魂，与村子里的人对唱山歌以“连情”。宜州人称：“做奸禁就好比年轻人谈恋爱一样。好比我跟谁谈过恋爱，就让奸禁帮我要来唱歌。”20 世纪 90 年代，八月十五“做奸禁”的风俗在桂中柳州地区和桂西北河池地区的各个县市依然存在。

广西壮族自治区西北部的县志有不少关于“做奸禁”的记录，举两例：

八月十五夜不供月，惟以被覆妇女，用土音咒诵，妇女晕去，他人生魂即附其身，能歌能唱，名曰压禁。

——道光六年（1826）的《天河县志》

三五月明歌四起，风流才子最销魂。北乡丰裕广良田，老少衣冠各俨然。独有秀才难免俗，圩圩醉倒酒家眠。银梳银鬓头须光，银子荷包系带旁。衫要浅蓝裙浅白，风流美丽让西乡。士女如云耍岁新，路旁山畔仁逡巡。公然调笑公然唱，不计生人与熟人。女郎装束果稀奇，脂粉原来总不施。鬓发垂垂遮到眼，不劳夫婿画双眉。人民混杂是蛮疆，三日为期又市场。幸有伏公施雅化，男女买卖各分行。女男月下共徘徊，摄魄勾魂压禁开。夜半歌声犹未歇，又言明晚早些来。

——《天河县乡土志》杨家珍 编纂，台湾成文出版社，民国五十六年（1977）

传统社会中“做奸禁”的多是年轻小姑娘，而且每次做要做够三个晚上。如今，通常“做奸禁”只要由女性担任仪式操持者，村民的兴致决定每次“做奸禁”的周期，“做奸

禁”不仅技能的习得得益于村里的老人们，比如开始学习做做“好禁”时，年轻女子在咒语下塞住耳朵，如果此时谁能附体的，谁就会摇头，不能被附体的，就会醒来。有些退不出来的，就会哇哇大哭，老人就会把她们送回来。当仪式过程中“走邪路”时，老人还是拯救仪式操持者于危险中的关键性人物。缺乏老人的有效帮助，模仿人很难在常态和阈限状态两者之间顺利转换。

“做好禁”对于乡土社会中人即是唱歌、连情、谈恋爱、“抽甘蔗勾”。所谓“抽甘蔗勾”就是集体决定收割甘蔗的顺序。广西许多村落以甘蔗为主要经济作物，甘蔗的收割以村屯为单位集中进行，但至于先收割哪家的，后收割哪家的，则需抽签决定。“做好禁”、唱歌、连情、谈恋爱、“抽甘蔗勾”在同一时间地点举行。民间信仰、经济生活、娱乐生活、日常生活相互交织着。如果说宜州“做好禁”的参加对歌者和观众首先是妇女和孩子，男性村民因“抽甘蔗勾”也将积极参与其中。

“做好禁”的地点一般选择在村子里的晒谷场的中央。村民在谷场中铺上了一床席子，并在前面摆上了一碗水，其上横架柴刀一把，拿来一把桃叶覆盖在刀上，再取来竹竿一根，放在席子前，朝着月亮升起的方向，点燃三支香，插在柴刀之下，并在席子前方一角上预留了纸钱一沓儿，这些“做好禁”的前期准备均由村民完成。

一般会有一位村民充当仪式辅助者，她将在开场喊道“七姑姐，八姑娘，来吧，来吧”招呼仪式专家出场。仪式操持者在她的呼喊下出场后，脱掉鞋子，坐到了席子中央。坐定后查看席子前方的摆设，看看道具摆放的是否正确，并吩咐仪式辅助者把盖在刀上的桃叶折下一些，压在席子前方左右两个角下。当所有道具都摆放完毕后，村子里的妇女和小孩将陆续坐到仪式操持者旁边，她们的任务是念唱做“好禁”的咒词，以帮助何秀芬进入状态；并协助参与对歌之人编歌，在适当的时候给予提示。仪式操持者在席子中坐定后，闭上了眼睛，低着头，双手堵住自己的耳朵，双腿屈膝。周围陪唱之人则一同念起了咒词：

> 七姑（个）姐，八姑（个）娘，八月十五请你来。
> 要来就来快快（当）点，莫做（在）青山后背挨。
> 青山后背吃水大，留给七姐穿花鞋。

仪式专家此时头部开始缓慢地前后摆动，堵着耳朵的双手，开始轻轻地颤抖。在随后的几分钟里，她头部摆动的幅度越来越大，双手颤抖越发地加剧。过了几分钟，她把堵着耳朵的手放了下来，屈膝的双腿也被平放在席子上。然后，双手在大腿上从根部向前激烈地拍打，双腿也开始颤抖，上半身弯腰向前来回摆动。此时，周围陪唱妇女的念词也发生

了改变：

一排瓦，二排瓦，留给七姐耍一耍。
一盆葱，二盆葱，留给七姐来得凶。
一根线，二根线，留给七姐修鞋面。
一盆油，二盆油，留给七姐梳光头。

她们用桂柳话念唱以上这段咒词，反复多遍。当这段咒词被念唱到第五遍时，仪式操持者开口唱歌了：

七姐下凡来到，凡间闹热得多，七姐天上都来看，凡人好多朋友。
八月中秋节气，村上闹热连连，七姐天上都来连，七姐来连朋友。
七姐下凡来玩，凡间闹热得多，七姐天上都来看，七姐来看下看。
七姐下凡来到，好不闹热连连。我喊侬儿等时间，吃完来连下看。
八月中秋节气，久久又转来连，七姐天上都来连，七姐来连朋友。
七姐下凡来玩，侬儿本（即、就）上去下。我喊侬儿等时间，七姐下凡来看。
七姐下凡来玩，凡间闹热轰轰。七姐天上都来同，凡人轰轰烈烈。
（观众）七姐下凡来玩，帮我代理一下。去耍凡人来玩耍，多谢仙家不了。
若是凡人讲恁，去就是恁同年，包你凡人等时间，归了慢连作对。
若是凡人讲恁，去就是恁花根。我就去耍你就等，归了慢分细呼。

如果某人的生魂被请来了。这时歌声响起，对歌开始。首先是确定生魂的身份，例如是男、是女，从哪里来，到此找谁，以此判断该由谁出来与其对歌。如果无法确定身份，只能劝其退去，换别人来。生魂身份的确定是对歌的基础，身份不明，就难以找到它的同年，"再续前缘"的对歌就不可能出现。判断请来的魂魄是生是死并非难事，一般的说法是，亡灵所唱的歌，会与生魂存在显著区别。其音量更小，音调更低，会显得较为哀戚。更多的情况是，它们会在观众的山歌质询中"自报家门"，直言自己已经不在凡间。送亡灵是陪歌之人一定要好言相劝，不能强行送走，否则将对操作人不利。生魂送走，于是，便用歌以实情相告，用词夸赞它有心夜晚来连情，并对其做了挽留。

"生魂"请来之后，附在仪式操持者身上，双方所唱的歌可依主旨大致分成四个环节。首先感慨多年未见，互道相思之情；然后相互夸赞，以自嘲、自鄙来拔高对方；接着是唱杂古歌，此环节主旨较为模糊；最后是相互道别退出。请来生魂后，它的旧情不会单独出

列与之对唱，常常另找一人作为伴唱，两人一组，共同与生魂对唱这组歌在当晚活动中持续最长，一般结束时已过凌晨。“做奸禁”还应关注的问题是：

1. 仪式专家“做奸禁”时，自称得到“三姐”或“七姐”的帮助。“做奸禁”时将对自身的言行举止失去感知力，而自己的表现，也都是来自他人的转述；

2. 如果某位操作人在“做奸禁”之前就已经是一位成熟的歌手，那么，她将会被斥为假奸禁；

3. “做奸禁”时，操作人请来的生魂如果是本村人，这常常也难以让人信服，同样可能会被斥为假奸禁；

4. “做奸禁”时，操作人的责任首先在于请来生魂，更重要的是为其代言，用合乎山歌传统的形式与现场观众对歌。现场观众有责任对操作人的努力做出反应，如果无人出面与其对歌，那么，“做奸禁”则无法继续进行，表演无法形成。操作人只能去请下一个生魂，直到有人响应。在表演形成后，对歌的双方则有义务为现场观众展示山歌对唱的魅力，他们要遵从传统方法，要合乎已有的审美判断，否则将引来非议。

不同的是，宜州“做奸禁”的仙家为自己附体，请来生魂，为其代言，平果的道士歌师施法让参加梅花园的村民附体，且平果梅花园的时间可在一年的任何时间举行，只不过最佳时间是在下雨天或农闲时，而宜州“做奸禁”中秋节前后的巫乐对歌活动。

（萧　璇）

参考文献

中文文献

铂净:《扶乩是什么》,《世界宗教文化》2003 年第 2 期。

曹本冶:《导论:仪式音乐研究的理论、概念、方法》,载曹本冶主编《中国仪式音乐研究》(西北、西南卷),云南人民出版社 2003 年版。

曹本冶:《上海南汇、浙江舟山大洋山、江苏太仓(丧葬)仪式》,载《仪式音声研究的理论与实践》,上海音乐学院出版社 2010 年版。

陈益源:《越南女神柳杏公主汉喃文献考索》,载《中华文史论丛》,上海古籍出版社 2007 年总第八十六辑。

陈映婕:《乡村巫婆与地方崇拜的重构——以桐庐陈老相公信仰为例》,《民间文化论坛》2006 年第 5 期。

陈进国:《扶乩活动与风水信仰的人文化》,《世界宗教研究》2004 年第 4 期。

陈超:《该拿什么"音声"献给你——江苏省姜堰市里下河地区会船、龙会音声研究》,博士学位论文,上海音乐学院,2010 年。

陈妍娇:《"气":对地方民众日常实践与仪式的研究》,博士学位论文,上海大学,2012 年。

鄂崇荣:《土族法拉"发神"的宗教人类学解读》,《青海民族学院学报》2009 年第 2 期。

郭淑云:《萨满出神术及其相关术语界定》,《世界宗教》2009 年第 1 期。

顾乐真:《越南民间宗教——母道教琐谈》,《民族艺术》1995 年第 4 期。

何绵山:《台湾民间巫术与台湾社会》,《宗教学研究》2005 年第 2 期。

黄强:《"尸"的遗风——民间祭祀仪礼中神灵凭依体的诸形态及其特征》,《民族艺术》1996 年第 1 期、第 2 期。

廖明君、萧梅:《巫乐研究新探》,《民族艺术》2008 年第 3 期。

李正文、罗曲：《彝族巫文化中的苏尼》，《西南民族学院学报》1997 年第 5 期。

李光伟：《民国道院扶乩活动辩正》，《安徽史学》2009 年第 4 期。

刘枝万：《台湾的巫信仰》，载樱井德太郎编《巫信仰的世界》，东京春秋社 1978 年版。

罗庆春、李春霞：《苏尼/莫尼与彝族历史及其研究》，《北方民族大学学报》2011 年第 2 期。

龙迅：《侗族巫术文化叙论》，《贵州民族研究》1994 年第 1 期。

庞绍元：《柳州师公“文坛”“武坛”祭祀活动初论》，《民族艺术》1992 年第 1 期。

庞倩华：《女性与女娲：女娲信仰对女性主体地位的凸显——以西华县女娲城庙会为例》，硕士学位论文，河南大学，2008 年。

齐伟先：《权利的身体与消费的身体：以身体为媒介的考察》，《政治与社会哲学评论》2008 年 6 月第 25 期。

宋道发、刘光本：《“三阳劫变”思想浅析》，《宗教学研究》2003 年第 1 期。

苏毅苗：《云南石屏花腰彝民歌阿哩的田野调查与思考》，《中央音乐学院学报》2010 年第 3 期。

苏毅苗、姚艺君：《跨越神圣与凡俗——彝族尼苏支系“花腰”丧仪音乐活动的调查与诠释》，《中国音乐》2010 年第 2 期。

孙航：《“魔”与“天”之比较》，《歌海》2012 年第 6 期。

仝云丽：《神话、庙会与社会变迁——河南淮阳人祖神话与庙会的个案研究》，硕士学位论文，河南大学，2006 年。

屠金梅：《“宣传功”及其附体歌唱的研究——豫东淮阳县太昊陵庙会的考察》，《歌海》2012 年第 6 期。

王宗昱：《加强对民间信仰的研究》，《群言》1990 年第 8 期。

王铭铭：《民族志的四对关系》，载曹本冶主编《大音》（第四卷）文化艺术出版社 2010 年版。

文慧：《科尔沁蒙古族萨满仪式音声的调查与研究》，硕士学位论文，内蒙古师范大学，2011 年。

文慧：《科尔沁萨满请神仪式及其音乐的调查报告》，《歌海》2011 年第 1 期。

吴宁华、吴云龙：《巴哼鬼师卜鬼仪式及其音声研究——以广西融水白云乡城卡屯为例》，《歌海》2011 年第 4 期。

吴效群：《巫觋化：中原民间文化的底色》，《学习论坛》2006 年第 1 期。

吴效群：《河南王屋山区民间香会组织巫术治疗调查》，《宗教学研究》2008 年第 3 期。

萧梅：《通过罗杰的观点看：评〈音乐与迷幻——论音乐与附体的关系〉一书》，《中

国音乐学》2009 年第 3 期。

萧梅：《唱在巫路上——广西靖西壮族“魔仪”音声的考察与研究》，《中国民间仪式音乐研究》（华南卷），上海音乐学院出版社 2007 年版。

萧梅：《“巫乐”的比较：执仪者的身份与性别》，《民族艺术》2012 年第 2 期。

萧梅：《“巫乐”的比较：天人之“路”》，《民族艺术》2012 年第 3 期。

萧梅：《仪式中的制度性音声属性》，《民族艺术》2013 年第 1 期。

萧梅：《响器制度下的“巫乐”研究》，《民族艺术》2013 年第 2 期。

萧梅：《呼舞吁嗟祈甘霖——西北（陕北）祈雨仪式与音乐调查综述》，载曹本冶主编《中国仪式音乐研究》（西北卷），云南人民出版社 2003 年版。

萧梅：《“缘身而现”：迷幻中的仪式音声》，载曹本冶主编《仪式音声研究的理论与实践》，上海音乐学院出版社 2010 年版。

徐斌：《格萨尔史诗说唱仪式的文化背景分析》，《西南民族大学学报》2006 年第 8 期。

许隆祺：《论寄生虫与寄主的相互关系》，《医学与哲学》1983 年第 11 期。

杨问春、施汉如、张自强：《古巫觋孑遗——南通僮子》，《民俗研究》1993 年第 2 期。

杨晓：《音声声谱、天人关系与社群结构：以南侗正月祭萨仪式为例的理论实践》，载《仪式音声研究的理论与实践》，上海音乐学院出版社 2010 年版。

杨玉成：《蒙古族科尔沁萨满仪式的象征及其音声》，手稿，2010 年。

于欣、金涛：《广西师公舞的不同形态与源流》，《民族艺术》1992 年第 1 期。

于欣、金涛：《师公乐舞与女巫舞之比较》，《民族艺术》1993 年 2 期。

詹碧珠：《尪姨与其仪式表演：当代台湾女性灵媒的民族志调查》，硕士学位论文，台湾清华大学，1998 年。

张鸣：《华北农村的巫觋风习与义和团运动》，《清史研究》1998 年第 4 期。

张子伟：《土家族“社巴日”民俗内涵之探析》，载《祭礼·傩俗与民间戏剧——98 亚洲民间戏剧民俗艺术观摩与学术研讨会论文集》，中国戏剧出版社 1999 年版。

张家麟：《台湾民间信仰的宗教医疗方法及其信仰基础——以台中慈德慈惠堂的“叩问仪式”为例》，《台湾宗教研究》2009 年第 2 期。

张珣：《改框或改信？民俗宗教医疗的疗效机制》，《台湾宗教研究》2009 年第 1 期。

张亚辉：《萨满式文明：从巫的延续看“多元一体格局”》，载王铭铭主编《中国人类学评论》第 17 辑，世界图书出版公司 2010 年版。

赵志：《从民俗信仰的视角剖析历史上的会道门》，《民俗研究》2010 年第 2 期。

周凯模：《西南彝语支民族仪式音声“再研究”》，载《仪式音声研究的理论与实践》，上海音乐学院出版社 2010 年版。

中文专著

柏果成、史继忠等：《贵州瑶族》，贵州民族出版社 1990 年版。

布拖县民族宗教事务局编：《布拖彝族阿都风情文集》，内部文献 2009 年版。

蔡佩如：《穿梭天人之际的女人：女童乩的性别特质与身体意涵》，台北唐山出版社 2001 年版。

曹本冶主编：《大音》（第三卷），文化艺术出版社 2010 年版。

曹本冶：《思想～行为：仪式中音声的研究》，上海音乐学院出版社 2008 年版。

陈来：《古代宗教与伦理》，三联书店 2009 年版。

富育光、孟慧英：《满族萨满教研究》，北京大学出版社 1991 年版。

富育光、赵志忠编著：《满族萨满文化遗存调查》，民族出版社 2010 年版。

高国藩：《中国巫术史》，上海三联书店 1999 年版。

故宫博物院：《故宫珍本丛刊：［清］乾隆凤凰厅志》，海南出版社 2001 年版。

郭淑云：《中国北方民族萨满出神现象研究》，民族出版社 2007 年版。

郭淑云、沈占春主编：《域外萨满学文集》，学苑出版社 2010 年版。

胡朴安：《中华全国风俗志》，河北人民出版社 1986 年版。

胡新生：《中国古代巫术》，山东人民出版社 1998 年版。

黄任远、黄永刚：《赫哲族萨满文化遗存调查》，民族出版社 2009 年版。

江明惇：《汉族民歌概论》，上海音乐出版社 1997 年版。

荆文礼、富育光编：《尼山萨满传》，吉林人民出版社 2007 年版。

刘小萌、定宜庄：《萨满教与东北民族》，吉林教育出版社 1990 年版。

刘桂腾：《中国萨满文化——以东北阿尔泰语系民族为例的地方性叙述》，中央音乐学院出版社 2007 年版。

李慰祖：《四大门》，北京大学出版社 2011 年版。

龙倮贵：《红河彝族文化调查》，中共红河州委宣传部编内部资料，2006 年。

凌纯生、芮逸夫：《湘西苗族调查报告》，商务出版社 1947 年版。

吕大吉：《宗教学通论新编》，中国社会科学出版社 1998 年版。

毛宗武、李云兵：《巴亨语研究》，上海远东出版社 1997 年版。

麻勇斌：《阐释迷途——黔湘交界地苗族神性妇女研究》，贵州人民出版社 2006 年版。

史宗主编：《20 世纪西方宗教人类学文选》，上海三联书店 1995 年版。

宋恩常编：《中国少数民族宗教》（初编），云南民族出版社 1985 年版。

宋兆麟：《巫觋——人与鬼神之间》，学苑出版社 2001 年版。

宋兆麟：《巫与巫术》，四川民族出版社 1989 年版。

孙航：《原始祭仪中的天籁之音——壮族（布偏）“天乐”研究》，中国文联出版社 2002 年版。

吴乔：《宇宙观与生活世界——花腰傣的亲属制度、信仰体系和口头传承》，中国社会科学出版社 2011 年版。

乌丙安：《神秘的萨满世界》，上海三联书店 1989 年版。

乌兰杰：《蒙古族古代音乐舞蹈初探〈 科尔沁萨满教诗歌译注〉》，内蒙古人民出版社 1985 年版。

许地山：《扶箕迷信的研究》，商务印书馆 1999 年版。

萧梅：《田野的回声——音乐人类学笔记》，上海音乐出版社 2010 年版。

薛艺兵：《神圣的娱乐》，宗教文化出版社 2003 年版。

姚周辉：《神秘的幻术——降神附体风俗探究》，广西人民出版社 2004 年版。

易谋远：《彝族史要》，社会科学文献出版社 2000 年版。

《黄帝内经》，姚春鹏译注，中华书局 2010 年版。

袁敏：《神医李莪华》，国际文化出版公司 1995 年版。

云南省编辑组：《云南民族民俗和宗教调查》，云南民族出版社 1985 年版。

云南省编辑组：《云南少数民族社会历史调查资料汇编》，民族出版社 2009 年版。

周大鸣、秦红增：《文化人类学概论》，中山大学出版社 2009 年版。

中共融水县宣传委：《融水瑶族》（内部资料），融水县印刷厂 2002 年。

中国基督教三自爱国运动委员会、中国基督教协会：《圣经》，2009 年版。

中国民族民间舞蹈集成编辑部编：《中国民族民间舞蹈集成》（广西卷），中国 ISBN 中心出版 1992 年版。

朱熹：《楚辞辩证·九歌》（卷上），《钦定四库全书》（电子版）。

朱熹：《楚辞集注》，蒋立甫校点，上海古籍出版社 2001 年版。

张亮采：《中国风俗史》（第四编），东方出版社 1996 年版。

张紫晨：《中国巫术》，上海三联书店 1990 年版。

札奇斯钦：《蒙古文化与社会》，台湾商务印书馆 1987 年版。

庄孔韶：《人类学通论》，山西教育出版社 2002 年版。

译著

А·и·马津：《埃文克－鄂伦春人的萨满教》，孙运来译，载《萨满教文化研究》（第二辑），天津古籍出版社 1990 年版。

Andrew J Strathern：《身体思想》，王业伟、赵国新译，春风文艺出版社 1999 年版。

安东尼奥·R. 达马西奥：《感受发生的一切：意识产生中的身体和情绪》，杨韶刚译，教育科学出版社 2007 年版。

博·阿内·伯格利：《代言神巫与〈格萨尔史诗〉——论格萨尔及流传于西藏与拉达克代言神巫中间的格萨尔史诗》，张岩译，《民族文学研究》1996 年第 1 期。

博格拉斯：《萨满教的内室仪式表演》，于锦绣译，载史宗主编《20 世纪西方宗教人类学文选》，上海三联书店 1995 年版。

赤松智城：《萨满教的意义与起源》，孙文廉译，载《萨满教文化研究》（第二辑），天津古籍出版社 1990 年版。

菲奥纳·鲍伊：《宗教人类学导论》，金泽、何其敏译，中国人民大学出版社 2004 年版。

福柯：《疯癫与文明》，刘北成、杨远婴译，生活．读书．新知三联书店 2003 年版。

金白莉·帕顿，本杰明·雷依主编：《巫术的踪影：后现代时期的比较宗教研究》，戴远方、钱雪松、李林等译，朱东华校，中国人民大学出版社 2005 年版。

克利福德·格尔茨：《文化的解释》，韩莉译，译林出版社 2008 年版。

莫里斯·梅洛－庞蒂：《知觉现象学》，姜志辉译，商务印书馆 2001 年版。

鸟居龙藏：《满蒙古迹考》，陈念本译，商务印书馆 1933 年版。

乔治·福斯特、芭芭拉·安德森：《医学人类学》，陈华、黄新美译，桂冠图书公司 1992 年版。

石泰安：《西藏史诗与说唱艺人研究》，耿升译，西藏人民出版社 1993 年版。

藤野岩友：《巫系文学论》，韩基国编译，重庆出版社 2005 年版。

涂尔干：《宗教生活的基本形式》，渠东、汲喆等译，上海世纪出版社 2010 年版。

维克多·特纳：《仪式过程——结构与反结构》，黄剑波、柳博赟译，中国人民大学出版社 2006 年版。

亚里士多德：《政治学》，吴寿彭译，商务印书馆 1983 年版。

伊利亚德：《阿尔泰语系诸民族萨满教及其历史渊源》，晏可佳译，载《域外萨满学文集》，学苑出版社 2010 年版。

Э·Л·里沃娃：《萨满教起源研究资料》，孙运来译，载《萨满教文化研究》（第二辑），天津古籍出版社 1990 年版。

外文文献

Alan P. Merriam，*The Anthropology of Music*，Northwestern University Press，1964.

Andrew Strathern，*Body Thoughts*，Ann Arbor：University of Michigan Press，1996.

Antonio R Damasio, *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness, New York, San Diego, and London: Harcourt Brace & Co*, 1999.

Barley Norton, *Songs for the Spirits: Music and Mediums in Modern Vietnam*, University of Illinois Press, 2009.

Bastide Roger, *Le candomblé de Bahia* (*rite nagô*), Paris: Mouton, 1958.

Benjamin Koen, *Devotional Music and Healing in Badakhshan, Tajikstan: Preventive and curative practice*, Ph. D. diss., Ohio State University, 2003.

Benjamin Koen, *Beyond the Roof of the World: Music, Prayer, and Healing in the Pamir Mountains*, New York: Oxford University Press, 2009.

Benjamin Koen (ed.), *The Oxford Handbook of Medical Ethnomusicology*, New York: Oxford University Press, 2008.

Berliner Pual, "Music and spirit possession at a Shona bira" *African Music5*, 1975 – 76.

Bourguignon Erika, "World distribution and patterns of possession states" *Trance and possession ststes*, Raymond Prince, editor, Montreal, 1968.

Catherine Bell, *Ritual Theory, Ritual Practice*, New York: Oxford University Press, 1992.

Cf. Bushman, *Marshall Expedition and Mission Ogooué – Congo, Bushman Music and Pygmy Music. 30/33, Musée de l'Homme LD9*, Paris and Peabody Museum, Cambridge (U. S. A.), 1957.

Chapman Anne, *Selk'nam* (*Ona*) *chants of Tierra del Fuego, Argentina: 47 Shaman Chants and Laments. Descriptive notes*, New York: Folkways Records (cf. discography), 1972.

Clayton Martin, "Comparing Music, Comparing Musicology" *The Cultural Study of Music*, Clayton, Martin and Herbert, Trevor and Middleton, Richard (ed). New York and London: Routledge, 2004.

Colson Elisabeth, "Spirit possession among the Tonga and Zambia" *Spirit mediumship and society in Africa*, John Beattie and John Middleton, eds., London: Routledge and Kegan Paul, 1969.

Condominas Georges, Postface pour "*Chamanisme et possession*". *Asie du Sud – Est et Monde Insulindien. Bulletin du CeDRASEMI* 4 *no.* 3, Paris: C. N. R. S. et E. P. H. E. (6 e scction), 1973.

Defradas Jean, "La divination en Grece" *La divination, vol.* 1, A. Caquot and M. Leibovici, editors, Paris: P. U. F, 1968.

Delaby Laurence, *Chamanes toungouses* (*Ètudes mongoles...et sibèriennes, cahier* 7), Nanterre: UniversitèdeParis X, 1976.

Dreyfus-Roche Simone, *Chants indiens du Venezuela. Séance de chamanisme. Cf. Discography*, 1954.

Eliade Mircea, *Le chamanisme et les techniques archaïquesde l'extase*, 2nd ed, 1969, Paris: payot, 1951.

Evans – PritchardE. E, *Witchcraft, oracles and magic among the Azande*, Oxford: Claren don Press, 1937.

Firth Raymond, *Forewo rd to John Beattie and John Middleton, eds.*, *Spirit mediumship and society in Africa*, London: Routledge and Kegan Paul, 1969.

Frisbie Charlotte J, "Anthropological and ethnomusicological implications of a comparative analysis of Bushman and African Pygmy music" *Ethnology*10, 1971.

Gessain Robert and P. È. Victor, *Le tambour chez les Ammassalimiut (côte est du Groenland)*. *Objets et Mondes* 13, 1973.

Giorgio Baglivi, *The Practice of Physick*, 2nd English ed, London, 1723.

Gilbert Rouget, *Music and Trance: A Theory of Relations between Music and Possession*, Chicago: The university of Chicago Press, 1985.

G. M Vasilevič, *Evenki. Istoriko – etnografičsekie očerki*, (*Les Evenki. Aperçushistorico – ethnographiques du xviiie au dèbut du xxe s.*), Leningrad: Izd. Nauka, 1969.

Gilbert Rouget, *Introduction to Notes sur la musique des Bochiman comparée à celle des Pygmées Babinga, établies par Yvette Grimaud avec la collaboration de G. Rouget.* Paris: Musée de l'Homme, Département d'ethno – musicologie and Cambridge: Harvard University, Peabody Museum. Notes to the record; cf. discography, 1957.

Gregory Barz, *Singing for Life: HIV/AIDS and Music in Uganda*, New York: Routledge/Tylor & Francis Group, 2006.

Hamayon Roberte, "Soigner le mort pour guérir le vif" *Nouvelle revue de psychanalyse*17, 1978.

Heusch Luc de, *Possession et chamanisme* (1964) *and La folie des dieux et la raison des hommes*, *In Pourquoi l'épouserŝ et autres essais*, Paris: Gallimard.

Holtved Erik, "Eskimo shamanism" *Studies in shamanism*, *C. M. Edsman*, *editor*, Stockholm, 1967.

Horton Robin, "Types of spirit possession in Kalabarireligion" *Spirit mediumship and society in Africa*, John Beattie and John Middleton, eds., London: Routledge and Kegan Paul, 1969.

Hurault Jean, *Musique Boni et Wayana de Guyane.* 30/33. (*coll. Musée del'Homme.*) *VogueLVLX* – 290, Paris, 1968.

I. M Lewis, "Spirit Possession and Deprivation Cults" *Man*, New Series, Vol. 1, No. 3

(Published by Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland), 1966.

I. M Lewis, *Ecstatic religion: An anthropological study of spirit possession an shamanism*, Harmondsworth: Penguin Books, 1971.

Jakobson Roman, "Linguistics and poetics" *Style in language*, T. A. Sebeok, Editor, Cambridge, Mass: M. I. T. Press, 1960.

Judith Becker, *Deep Listeners: Music, Emotion, and Trancing*, Bloomington: Indiana University Press, 2004.

John Blacking, (ed.) *The Anthropology of the Body*, London: A cademic Press, 1977.

Joan Halifax, *Shamanic Voices: a survey of visionary narratives*, London: Published by the Penguin Group, 1979.

John Blacking, *Toward an Anthropology of Body*, London: Academic Press, 1977.

John E. Pfeiffer, *The Creative Explosion: An Inquiry into the Origins of Art and Religion*, New York: Harper and Row, 1983.

Judith Becker, *Deep Listeners: Music, Emotion, and Trancing*, Bloomington: Indiana University Press, 2004.

Lee Richard B, "The sociology of! Kung Bushmen trance performances" *Trance and possessionstates*, R. Prince, editor, Monteral: R. M/Bucke Memorial Society, 1968.

Lévi - Strauss Claude, *La pensée sauvage*, Paris: Plon, 1962.

Lévi - Strauss Claude, *L'efficacitésymbolique. Anthropologie structurale.* Plon: Paris, 1958.

Lomax Alan, *Folk song style and culture*, Washington: American Association for the Advancement of Sciences, 1968.

Lot - Flack Éveline, *À propos du terme chamane Études mongoles...et sibèriennes*, *cahier* 8, *Nanterre*, Labethno: Universitè de Paris X, 1977.

Lot - Flack Éveline, "La divination dansl'Arctique etl'Asie septentrionale" *La divination* 2, Caquot and Leibovici, editors, Paris: P. U. F, 1968.

Margaret J. Kartomi, "Music and Trance in Central Java" *Ethnomusicology*, 17 (2), 1973.

Marina Roseman, *Healing Sounds from the Malaysian Rainforest: Temiar Music and Medicine*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1991.

Marshall Lorna, "The medicine dance of the! Kung Bushmen" *Africa*39, 1969.

May May Chiang, *Research on Music and Healing in Ethnomusicology and Music Therapy*, Master Thesis, University of Maryland, 2008.

Michael Lambek, *Knowledge and Practice in Mayotte: Local Discourses of Islam, Sorcery,*

and Spirit Possession, Toronto: University of Toron to Press, 1993.

Monfouga-Nicholas, Jacqueline. *Ambivalence et culte de possession*, Paris: Éditions Anthropos, 1972.

Nadel S. F, "A Study of Shamanism in the Nuba Mountains" *Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland* 76, 1, 25 - 37, 1946.

Nebesky - Wojkowitz René de, *Oracles and demons of Tibet*, The Hague: Mouton, 1956.

Philip V Bohlman, "Ontologies of musics" *Rethingking Music*, Cook, Nicholas and Everist, Mark (ed), New York: Oxford, 1999.

Pottier Richard, *Note sur les chamanes er mediums de quelques groupes Thai. Asie du Sud - Est et Monde Insulindien. Bulletin du CeDRASEMI* 4 *no.* 1. Paris: C. N. R. S. etE. P. H. E, 1973.

Pouillon Jean, "Malade et médecin: lemême et/oul'autre (remarques ethnologiques)" *Nouvelle Revue de Psychanalyse* 1, 1972.

Rice Timothy, *May It Fill Your Soul: Experiencing Bulgarian Music*, Chicago: University of Chicago Press, 1994.

SCHAPP, *Beiträge zur Phänomenologie der Wahrnehmung*, Inaugural Dissertation, Göttingen, Kaestner, 1901, et Erlangen, 1925.

S. M Shirokogoroff, *Psychomental complex of the Tungus*, London: Kegan Paul, 1935.

Stein R. A, *La civilization tibétaine*, Paris: Dunod, 1962.

TannerR. E. S, "Hysteria in Sukuma medical practice" *Africa*25, 1955.

Thomas Csordas, *Body/Meaning/Healin*, New York: Palgrave Macmillan, 2002.

Thomas Csordas, "Embodiment and Cultural Phenomenology" *Perspectives on Embodiment: The Intersections of Nature and Culture*, edited by G. Weiss and H. Haber, New York and London: Routledge, 1999.

Turnbull Colin M, *Forest people*, New York: Simon and Schuster, 1961.

Turner Bryan, "The Ends of Humanity: Vulnerability and the Metaphors of Membership" *Hedgehog Review*, Vol. 3, No. 2, (Summer 2001).

Vensent Buraneli, *The Wizard from Vienna*, Peter Owen, 1975.

Verger Pierre, *Notes sur le culte des orisa et vodun* (*Mèmoires de l'Institut Français d'Afrique Noire*, *no.* 51) Dakar: I. F. A. N, 1957.

索　引

“迷幻”行为称谓

半神迷状态　302

出神（术）\ cstasy　前言 4，7，13，14，24，32，33，39

传导性的迷幻 \ communial trance　15

催眠（术）\ hypnosis　8，10，13，33，36，104

疯狂 \ Madness　14，141，153，201

扶箕　25，26，28，30，35，36

扶乩　26，27，28，30，35，36

附体式迷幻 \ possession　15

附体　32，79，94，323

伏仙　13

灵媒附体　94

梅斯莫尔式的迷幻（催眠）　8

迷幻 \ trance 前言 1，6，13，28，79，302

冥想 \ meditation　13

轻度的迷幻 \ into light trances　102

情感化的迷幻 \ emotional trance　15

萨满式迷幻 \ shamanism　15，37

萨满行为 \ shamanizing　88

上身　13，321

通灵　94

巫术　28，64

歇斯底里 \ Hysteria　14

音乐行为 \ musicating　88

走阴　13，27

自我迷幻 \ trancingselves　19

仪式所涉民族

汉族　301，309，323

蒙古族　265，281

苗族　159

瑶族　183

彝族　121，137

壮族　209，228，252，375，398

仪式所在地域

四川　137

云南　121

广西　183，209，375，398

广西、云南中越边境　348

豫东　323

湘西　159

山东　301，309

科尔沁草原　265

寿光市　309

周口市　323

防城港市防城区　209，375

龙州县　348
靖西县　348
那坡县　348
大新县　348
淮阳县　323
东明县　301
平果县　498
布拖县　137
石屏县　121
融水苗族自治县　183
文山州　348
凉山州　137
大龙洞地区　167
桃子乡　163
两河口乡　163
哨冲镇　121
峒中镇　209
特木里镇　137
侯镇　309
城卡屯　183
李家官庄村　309
竜黑村　121

仪式名称

阿拉伯“萨玛”（samā）仪式　16
巴哼瑶人医鬼仪式　183
布偏人做天仪式　228
陈志秀做天酒仪式　375
高里邦托的秘仪迷幻 \ the “telestic” trance of the Gorybantes　99
广西中越边境壮族做仙仪式　357
广西中越边境壮族做麽仪式　358
广西中越边境壮族送太岁仪式　358
广西中越边境壮族请月姑仪式　359
广西中越边境壮族求花求福仪式　360
广西平果县壮族梅花园仪式　398
广西平果县壮族做好禁仪式　398
花腰彝 tɕi³³ mo²¹ 祈福、查病仪式　121
科尔沁蒙古族萨满驱除阿达仪式　281，292
科尔沁蒙古族萨满请希图根仪式　281，284
李莪华庙会香占仪式　309
鲁西南香童通神仪式　301
佩提亚的“占卜”迷幻 \ mantic trance of the Pythia　99
湘西苗族跳仙仪式　159
彝族阿都人惹木仪式　138
豫东宣传功仪式　323
伊斯兰教苏菲派赞颂安拉的功修仪式“迪克尔”（dhikr）　16
意大利塔兰泰拉毒蜘蛛舞蹈症治疗仪式　9
治疗舞蹈 \ curing dance　100

仪式所信仰的神灵

白玉奶奶　304
伯鬼　184
伏羲、女娲　324
观音、鬼谷先生、七姐妹　177
鬼丧　184
花母　223
蒙古族萨满的神灵　270
七姑姐　26，401
神医李莪华　310
天地龙神和逝者灵魂　183

tɕi^{33}mo^{21}神　123
沃萨　138
巫、道、佛　352

执仪者称谓

巴岱　160
白腊包　31
苯　348
孛额　265
查干额烈　268
达古奇　269
道　348
巅刮露　31
法　348
佛　348
鬼师　190
幻顿　268
降神巫　76
款瓜　31
Mot　63
麽　348
蔓　348
魔巴　31
媒阳　192
媒阴　193
魔婆　252
莫尼　138
尼桑萨满　61
尼山萨满　71
Ogun 巫师　84
普米　31
确精　269
撒扳　31
世袭巫　76
受乐者 \ musicated　14
苏尼　31，138
天婆　211，252
僮子　40
巫　348
渥都干　266
仙　348
仙娘　31，160
香占　309
香童　301
协奏乐者 \ musicants　14
牙斯别拉奇　269
阳鬼师　192
阴鬼师　192
祖师　74
tɕi^{33}mo^{21}　121
tɕi^{33}kɔ^{211}　121

仪式环节与特殊行为

办公　314，317
兵马附身　210
卜鬼　186
查病　128
唱神歌　292，399
传话　305
度身　212
发疯 \ 神经疯　328
画符　256
祭神　142
降神会　95
接功　328
进花园　222

开口功 328
礼顶 222
撵一把 329
念咒语 292
祈福 126，221
切七姊妹 163
请神 125，140，257，286
求花 222
扰功 329
上帽 256
上身 316
说家 335
送神（退神） 152，289，319
送灵魂 222
添粮 221
跳仙 163，175，
跳天舞 256
跳神舞 286
童 62
巫公拍鸡 232
巫公娶亲 232
压功 \ 压令 329
咬香点蒌 232
伊鬼 186，
医鬼 186
一道令 \ 一道功 329
占卜 146，
照水碗 163
招魂 150
治病 222，321
做郎歪 398
做天酒 222

仪式特有（专用）曲调

卜卦调 126
传功曲调 336，337，338，339，341，342，343，344
逗天（天琴曲） 246
对功曲调 334
隔鬼魂的歌 339
过海调 238
哈嘹 400
吉日格 289
口哨唤马 130
老母娘 341
麽伦调 360
孟姜女韵 310
请尼神 146
请人（魂）歌 398
请沃萨歌 148
请祖公调 235
请神点兵调 234
请神调 126，140
人祖母坐天盘 343
入席 287
山歌调 361
上路调 237
上路（天琴曲） 241
$tɕi^{33}mo^{21}$神调 127
喂马料 127
香占常用韵 315
仙娘唱诵调 173，174
解难调 236
妍禁咒词 401，402
宴神调 236

咱善家们都知道 343

招魂 151

仪式专用乐器与法器

阿篛 \ 竹卦 189

额日颜德勒 \ 神裙 282

噔耶 198

鼎叮 \ 天琴 230

多郭拉嘎 \ 神冠 282

哼格日格 \ 神鼓 283

框形鼓 \ frame drum 89

琉特琴 \ kobuz 89

啼啕 \ 金刀 189

锠 \ 镲 283

苏海·塔舒尔 \ 神鞭 284

铜盘 66

洗瑟儿 124

响板 \ rattle 89

羊皮鼓 124

一对木棍 \ canes 89

相关学术理论与术语

边缘仪式 \ peripheral cult 77

病理学和生物－心理－精神整体视角 \ bio－psy－cho－spiritual unity 13

多重病态人格 \ multiple personality disorders 13

核心意识 core consciousness 20

核心自我 \ core self 20

结构耦合 \ structural coupling 19

节奏共频 \ rhythmic entrainment 19

扩展意识 extended consciousness 20

迷幻中的仪式音声 49

迷幻社会化 \ socialize 18

民族医学 \ Ethnomedicine 107

民族音乐学 \ Ethnomusicology 108

默声 55

谱系学 66

敲打与过渡 10

身体视角 45

声音的表达 \ acoustic expression 103

思想～行为 48

身份与性别 69

塔兰泰拉毒蛛舞蹈症 \ tarantism 10

体验 41

听觉惯习 habitues of listening 19

听觉驱动 10

临床神经生物学 10

缘身性 \ embodiment 19，45

意识变化状态 \ ASC（altered states of consciousness 7，13

医学人类学 \ Medical Anthropology 107

医疗民族音乐学 \ Medical Ethnomusicology 107

音乐与迷幻 49，79

音乐与迷幻的类型学 前言 3，12

音乐治疗 \ Music Therapy 104，108

制度性音声 前言 4

制度性展演 69

中国地方民俗中的附体现象 25

中心仪式 \ central cult 77

自传式自我 \ auto－biographical 20

自传式记忆 \ autobiographical memory 20

上架建议：音乐理论



ISBN 978-7-5039-5856-4

定价：58.00元